



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

**Entre las balas y el *pop*:
la ficcionalización del narcotráfico en dos novelas mexicanas**

TESIS

**Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Mexicana Contemporánea**

**Presenta
Magdalena López Hernández**

**Asesor
Dr. Christian Curt Sperling**

**Lectores
Dra. Christine Hüttinger
Dr. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk**

Ciudad de México, febrero de 2021

Resumen:

La presente investigación tiene como objetivo pensar la literatura del narcotráfico más allá de los binarismos recurrentes (lo político y lo apolítico; la moda y el síntoma; lo estético y lo comercial), para reconocer el estrecho maridaje que existe entre los productos culturales del narcotráfico y el mercado cultural. Esto último posibilita repensar esta literatura desde su relación con el imaginario colectivo, el gusto popular, los acontecimientos mediáticos, pero también desde su funcionamiento como medio de visibilización y consagración de autores y autoras.

Para ello, se traza una cartografía parcial de las narrativas del narcotráfico desde los años 30 a los años 90, a partir de la cual desarrollo el término narcopop para referir al descentramiento que el tema del narcotráfico ha tenido hasta nuestros días: ya no se trata sólo de un fenómeno social y político, sino de una tendencia de producción y consumo en las que la idea del narco adquiere multiplicidad de sentidos a partir del imaginario colectivo que se reinventa conforme pasa de un medio a otro.

Finalmente, se procede al análisis de las obras *Fiesta en la Madriguera* (2010) y *Perra Brava* (2010), las cuales se analizan desde su contexto de producción, recepción, pero también desde las elecciones estructurales y estilísticas con las cuales se posicionan frente al narcopop.

*A la pademia COVID-19, porque sin el encierro
esta tesis no habría sido posible.*

Advertencia:
no podemos escapar del pop

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. Acercamiento a la crítica de la narcoliteratura: estado de la cuestión.....	9
CAPÍTULO 2. La era del narcopop: cartografía parcial de las narrativas del narcotráfico.....	21
2.1 Los años 30: el origen.....	25
2.2 Los años 50: entre el narco y el pop.....	26
2.3 Los años 70 y <i>La banda del carro rojo</i> : una primera comercialización.....	29
2.4 Los fabulosos 80: las raíces del Narcopop.....	34
2.5 Los 90 y la instauración de la literatura del narcotráfico.....	41
CAPÍTULO 3. <i>Fiesta en la madriguera</i> : investiguemos la realidad.....	48
3.1 La guerra contra el narco: el Calderonato y sus lenguajes.....	49
3.2 La otra cara de la guerra: la realidad contra la ficción.....	52
3.3 Vamos a ser realistas: análisis literario.....	55
CAPÍTULO 4. <i>Perra Brava</i> : una mujer frente al narcomundo.....	68
4.1 La posición femenina en tiempos del narco.....	69
4.2 Entre FONCA y Planeta: procesos de visibilización autoral.....	72
4.3 El cartel trae el mando: análisis.....	77
LOS CAMINOS DEL NARCOPOP: UNA ÚLTIMA CONSIDERACIÓN.....	89
AGRADECIMIENTOS.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	100

INTRODUCCIÓN

A partir del año 2002, surgió una nueva apuesta en el ámbito editorial: el periodismo de investigación que abordaba el tema del narcotráfico. Libros como *El cártel* (2002), de Jesús Blancornelas; *Los capos* (2005), de Ricardo Ravelo; *Un corresponsal en la guerra del narco* (2006), de Víctor Ronquillo; *Miss Narco* (2007), de Javier Valdés, entre otros títulos, figuraron en la lista de “Los más buscados” y llegaron incluso a alcanzar ventas de hasta 80,000 ejemplares en un país donde “las ediciones regulares oscilan entre las 2 mil y 3 mil unidades” (Israde, 2007: 9). Sin embargo, no se trató de un fenómeno exclusivo del periodismo. En el año 2005, tras la publicación de su artículo “Balas de Salva”, el crítico mexicano Rafael Lemus ya señalaba, a la par que bautizaba, una de las tendencias literarias más representativas del siglo: la “narcoliteratura”, cuyo corpus —para Lemus— estaba conformado entonces únicamente por autores del norte, como Gabriel Trujillo Muñoz, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite y Eduardo Antonio Parra, quien en su artículo “Norte, narcotráfico y literatura” (2005) incorporaría a este corpus al hidalguense Yuri Herrera y al capitalino Bernardo Fernández, con el propósito de demostrarle a Lemus que el narcotráfico era un tema que competía, no sólo al norte, sino a todo el país y que, por tanto, no se trataba de una moda sino de un síntoma.

No obstante, conforme más se expandía el interés del público y de los autores por el narcotráfico, las narrativas que lo denunciaban eran absorbidas por productos culturales de mayor presencia mediática (como series, telenovelas, películas), cuyo objetivo se centraba, no en la denuncia ni en la reflexión crítica del narco como problema social, sino en su otra cara: la espectacularidad. Ejemplo de ello es *La Reina del Sur* (2002), del autor español

Arturo Pérez-Reverte, una novela cuyo insólito éxito marcó un antes y un después en las formas de retratar el narcotráfico mexicano, pues visibilizó una bifurcación que se volvería constante en los productos que retrataban el tema: por un lado, la presencia del narcotráfico como problema sociopolítico y, por otro lado, el tratamiento del narcotráfico como mercancía cultural y, sobre todo, de masas. La aparición de la novela de Pérez-Reverte es fundamental en este panorama pues, a decir del periodista Oswaldo Zavala, asienta la primera gran fórmula (personajes atractivos alejados de la realidad, aventuras peligrosas, la gloria del mundo de la mafia) que garantiza el éxito de una novela de narcos, convirtiendo así la realidad en un redituable motivo literario (Zavala, 2018: 36) tan efectivo que sería reproducido en la mayoría de las novelas —y productos— posteriores con igual o mayor éxito.

Así, pues, a más de una década de su bautizo, la llamada “narcoliteratura” se continúa debatiendo en los mismos términos planteados por Lemus y Parra: la moda y el síntoma. Frente a esta tendencia crítica cabe preguntar, ¿qué posibilidades de análisis ofrece la literatura del narcotráfico más allá de la estético-literaria o la referencial? En este inicio de siglo en el que los cárteles son *trending topic*, los grandes capos son personajes de dominio público y el narcotráfico ya no es sólo una preocupación del día a día, sino también toda una tendencia de consumo cultural, reconocer —más que sentenciar— el estrecho maridaje que existe entre narcotráfico y mercado permite repensar esta literatura en tanto a su relación con el público, el gusto popular, pero, sobre todo también, en tanto a su funcionamiento como medio de visibilización de productos (series, libros, telenovelas) o creadores (escritores, guionistas, directores, etc.). Debido a esto, el objetivo de la presente investigación radica, primeramente, en estudiar el narcotráfico como herramienta para el posicionamiento bidireccional de autores y editoriales, a través del estudio de dos novelas debut: *Fiesta en la Madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos, y *Perra Brava* (2010), de Orfa Alarcón, y en

segundo lugar, en revisar las literaturas del narcotráfico como una creación colectiva en la que, desde sus primeras expresiones (corridos), intervienen elementos como el contexto, el imaginario y el consumidor para la proyección de “dos mundos radicalmente distintos: el artificial y el sociopolítico” (Iser, 1990: 47).

Para el desarrollo de estos objetivos, se recurrirá a lo largo de este trabajo a la triada de lo real, lo imaginario y lo ficticio propuesta por el teórico alemán Wolfgang Iser, y a la teoría de los campos desarrollada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Estas nociones se retomarán con la finalidad de estudiar el proceso de posicionamiento y consagración de los autores anteriormente mencionados dentro del campo literario; para ello, las novelas elegidas serán estudiadas en relación con: a) el mercado, ya que se trata de “una instancia de consagración que define la producción de los escritores” (Bourdieu, 2002: 26); b) la industria editorial, que pone en circulación la obra relacionándola con la crítica y otros escritores con el fin de hacer nombre (Bourdieu, 2002: 224) y validar la condición artística de la obra; c) la promoción mediática, que consiste en la recepción y la evolución de dicha recepción en los medios de difusión literaria, como la prensa y los suplementos culturales.

Asimismo, las dos novelas serán analizadas bajo la estructura dual de las ficciones literarias propuesta por Wolfgang Iser, la cual consiste en la sobreexposición de dos mundos (artificial y sociopolítico) en un mismo texto. La presencia de esta dualidad permitirá ahondar en cómo estas novelas construyen sentido en los lectores recurriendo a un contexto social específico, pero también a discursos o imaginarios que se nutren de las realidades artificiales en boga —la realidad de los narcocorridos, en el caso de Yuri Herrera, o la realidad televisada en el caso de Orfa Alarcón—. De igual forma, emplear la estética de la recepción permitirá analizar los mecanismos y las estrategias que decidieron incorporar los autores al proceso de lectura —la mirada infantil, en el caso de Villalobos; la incorporación de

canciones, en el caso de Alarcón— con la finalidad de constituir una estrecha interacción entre texto y lector.

Con base en esto, se propone una investigación dividida en los siguientes capítulos:

1. Estado de la cuestión

En este apartado se hará una revisión de diversos estudios, nacionales e internacionales, que han impactado de manera trascendental en la discusión de la literatura del narcotráfico. Entre ellos se encuentran:

a) Las investigaciones de Omar Rincón e Iván Padilla Chasing, autores que reflexionan sobre la cotidianidad y la comercialización del narcotráfico y la violencia, lo cual permite la ampliación y la profundización del binomio narcotráfico y mercado.

b) La obra del investigador mexicano Felipe Oliver Fuentes, así como la de los investigadores chilenos Danilo Santos, Ainhoa Vázquez e Ingrid Urgelles, quienes han construido tipologías que categorizan elementos, personajes o motivos recurrentes en este tipo de obras, por lo que resultan fundamentales para facilitar el trabajo de identificación y análisis.

c) Los estudios del mexicano Oswaldo Zavala y el colombiano Gustavo Forero, quienes ahondan en la importancia social y política que debiera tener la novela de crímenes, en el caso de Forero, y la novela del narco, en el caso de Zavala. Esta perspectiva es fundamental, debido a que posibilitan establecer diálogo y nuevas lecturas en tres novelas debút que han sido, al momento, categorizadas como oportunistas y despolitizadas.

d) Los análisis de las investigadoras Sara Cariani y Brigitte Adriaensen, así como del investigador Christian Sperling, en torno a las dos obras que se pretenden analizar en el

presente estudio. Sus lecturas son retomadas ya que establecen pautas de lecturas innovadoras que pueden ser retomadas para la formulación de nuevas interpretaciones.

2. La era del Narcopop: una cartografía parcial de las literaturas del narcotráfico

En este capítulo se hará un recorrido por las producciones culturales más importantes relacionadas con el narcotráfico: los primeros corridos de los años 30, las películas de los 70, hasta llegar al boom de las novelas de inicio de siglo. Esto con el propósito de contemplar las literaturas del narcotráfico en tanto a procesos de creación de sentido y realidades ficción que posibilitaron la aparición del Narcopop como tendencia de producción y consumo.

3. Análisis literario

A lo largo de este apartado se procederá al análisis de las obras que conforman el corpus. Para ello se tomarán como ejes los siguientes elementos: a) contexto de escritura y la recepción de la crítica para estudiar la toma de posición de los autores en el campo literario (sobre todo en los tiempos de La guerra contra el narco); b) las estrategias narrativas que posibilitaron la visibilización de las novelas (la tendencia a protagonistas vulnerables o marginales, el contexto de violencia, las posibles relaciones intertextuales con otras obras o productos culturales); c) los elementos extraliterarios que incorporan los autores al proceso de lectura y que abren la posibilidad de relacionar estas novelas con otros discursos que construyen sentido sobre el narcotráfico.

UN ACERCAMIENTO A LA CRÍTICA DE LA NARCOLITERATURA:

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A principios del siglo XXI comenzó a identificarse en México el *boom* de un fenómeno editorial que en el 2005 fue bautizado como “narcoliteratura”¹ por el crítico literario Rafael Lemus. El surgimiento de esta etiqueta se encuentra enmarcado por una serie de polémicas planteadas por el escritor en su artículo “Balas de salva” (2005). Entre ellas destacan la imposibilidad de retratar la violencia del narcotráfico; la carencia del valor estético-literario en estas narrativas, el cual parece reemplazado por su cualidad *trendy* y, por tanto, económicamente redituable; la falta de sentido crítico que surge en consecuencia de este último factor; y finalmente la exclusividad geográfica del tema que, para Lemus, se limitaba a la frontera norte del país, donde “es imposible huir: toda escritura sobre el norte, es sobre el narcotráfico” (Lemus, 2005:39).

Ante tales afirmaciones, el escritor Eduardo Antonio Parra responde en su artículo “Norte, narcotráfico y literatura” (2005) que, por un lado, escribir del narcotráfico no se reduce a una elección temática, pues refiere a una situación histórica compleja que abarca todo el territorio nacional. Por esta razón, Parra manifiesta que la literatura del narcotráfico no debe pensarse en términos de moda o de estrategia mercantil, sino como una expresión

¹ La primera mención del término “narcoliteratura”, o al menos la primera que se ha podido rastrear hasta el momento, se encuentra en el artículo “Balas de salva”, del escritor y crítico literario Rafael Lemus, publicado en *Letras Libres* el 30 de septiembre del 2005. Sin embargo, no ofrece una definición lo suficientemente puntal que permita llevar el término del mero neologismo a un concepto o categoría operante (de esto se encargará la crítica posterior, como se evidenciará a lo largo del presente capítulo). Al respecto de la narcoliteratura, Lemus únicamente menciona que “para no traicionar la realidad, habría que encarnarla. Dejar de escribir literatura sobre el narco y escribir **narcoliteratura**. Sólo se capturará el narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente” (Lemus, 2005: 40). No obstante, lo que podría devenir en una propuesta de carácter formal, queda reducido por el crítico a la imposibilidad frente a la sentencia “el narco no es novelable” (Lemus, 2005: 41).

sintomática frente a una realidad ineludible que permea no sólo la literatura del norte, sino la del resto del país.

No obstante, si bien la polémica Lemus-Parra es una de las más representativas dentro de la relación entre el narcotráfico y la literatura, es evidente que no pretende el planteamiento de bases o perspectivas críticas como sí lo desarrollaron algunos estudios que le antecedieron. En 1995, en su libro *Mitología del narcotraficante en México*, el sociólogo Luis Astorga plantea que la percepción social del narcotráfico está construida, en primer lugar, por los discursos oficialistas —que, a su vez, eran reproducidos y puestos en circulación por los medios masivos— y, en segundo, por la visión heroica del narcotraficante que fabricaban los corridos. Para Astorga, este producto fue adquiriendo cada vez mayor importancia, puesto que para los traficantes el corrido era “constitutivo de su visión del mundo, de su filosofía, de su odisea social (...) la transmutación del estigma en emblema” (Astorga, 1995: 38). Con base en esto, el sociólogo mexicano explora y delimita una serie de características recurrentes que se vuelven propias de las narrativas del narcotráfico en su fase corridística. Esta investigación es sucedida por *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México* (2002), del también sociólogo José Valenzuela Arce, en el que se amplían los ejes temático-estructurales de los narcocorridos propuestos por Astorga y, a su vez, se exploran tanto los marcos de recepción, como sus efectos sociales.

Dicho esto, ¿por qué iniciar el presente trabajo aludiendo a un debate publicado hace quince años? La importancia de la polémica Lemus-Parra sin duda trasciende las etiquetas y las actas de nacimiento. Si bien las primeras reflexiones en torno a las narrativas del narco se desarrollan en el campo de la sociología, el debate entre ambos autores mexicanos extrae el fenómeno de los encuentros académicos y las mesas de congreso para visibilizar, quizá

por primera vez y de forma relativamente masiva², la presencia del narcotráfico en la literatura mexicana. A su vez, el debate en cuestión coloca los dos pilares entre los cuales oscilará la discusión venidera: la moda y el síntoma, lo estético y lo comercial, el subgénero y el contexto, la ficción y la realidad. Binomios que, en el transcurrir del tiempo, han adoptado otras formas como lo apolítico y lo político, o bien, la apología y la crítica, como podrá apreciarse más adelante en el presente capítulo. Asimismo, en su artículo “Balas de salva”, Rafael Lemus introduce de manera tangencial otro elemento que será clave en las reflexiones futuras: la presencia del mercado que es capaz de “simplificar” el fenómeno sociopolítico del narcotráfico y, en consecuencia, permite consumirlo desde una ilusión de seguridad porque “al ordenar lo desordenado, lo hacen parecer domesticable” (Lemus, 2005: 41).

Cabe destacar que estas reflexiones que imbrican narcotráfico y mediatización, en el caso de Astorga, así como el boceto de narcotráfico y consumo, en el caso de Lemus, no son endémicas de nuestro país. En el año 2009, el comunicólogo colombiano Omar Rincón publica en la revista *Nueva Sociedad* su artículo “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”. En él señala al narcotráfico ya no sólo como una economía ilegal, sino como una estética propia del capitalismo salvaje que responde a cómo, frente a la modernidad, las comunidades desposeídas sólo han encontrado en el dinero la posibilidad de hacerse visibles en el mundo. Esto último establece una ética del triunfo rápido y una cultura en la que todo es válido para salir de pobre (Rincón, 2009: 148). Desde esta premisa, Rincón retoma los conceptos narco.estética y sicaresca, planteados en 1995 por Héctor Abad Faciolince en “Estética y narcotráfico”³; sin embargo, mientras Faciolince se enfoca en el exhibicionismo

2 Es necesario acentuar el hecho de que dicha polémica aparece en Letras Libres, un medio de amplia distribución en México.

3 De acuerdo al artículo de Omar Rincón, este breve ensayo fue publicado por primera vez durante el año 1995 en la revista *Número*, y con él “nacieron en Colombia los estudios de la narco.cultura” (Rincón,

como constructo de ambas manifestaciones, Omar Rincón propone una lectura ética en la que introduce un factor clave: la desigualdad de oportunidades frente a los sueños de la modernidad que son iguales para todos. Así, la narco.cultura es sugerida como una “ética del triunfo rápido, una cultura del todo vale, una afirmación pública de que para qué se es rico si no es para lucirlo” (Rincón, 2005: 148); la narco.estética, en consecuencia, está hecha de exageración, exhibicionismo... en síntesis, el poder de ostentar propio de aquellos que, a través de los valores de la narco.cultura, lograron posicionarse como patrones en la modernidad; finalmente, la sicaresca se enfoca en la estética de los jóvenes que, seducidos por la necesidad de consumir y mostrar, construyen una “épica del éxito rápido, vivir al millón y morir joven” (Rincón, 2005: 153). Sin embargo, esta búsqueda de estatus y reconocimiento no es propia únicamente de los sectores marginados de Colombia, sino también de su clase media; así, la frustración derivada del capitalismo impulsa la aceptación de estos productos y relatos dentro del gusto popular y, sobre todo, en los medios de circulación masiva como la televisión, el periódico y el cine.

Sobre esta última línea de reflexión se publica en Madrid la primera edición del ensayo *Capitalismo Gore: control económico, violencia y narcopoder* (2010), de la filósofa mexicana Sayak Valencia. En este estudio la autora analiza las prácticas ultraviolentas que acontecen en un México asediado por la Guerra contra el Narcotráfico (2006-2012), las cuales han configurado lo que ella denomina el “lado B” de la globalización, el lado oscuro donde acontece la radicalización de los relatos neoliberales y, en consecuencia, permiten el surgimiento del *capitalismo gore*⁴ como “una violencia con un entramado fuertemente ligado a los beneficios económicos” (Valencia, 2016:38). De este modo, la autora sugiere una

2005:150). Una versión más reciente del ensayo de Faciolince fue publicado en el número 3 de la *Revista de Estudios Hispánicos*.

4 Para Sayak Valencia, el *capitalismo gore* ofrece un marco-conceptual para reflexionar las dinámicas de la realidad actual, la cual está definida, sobre todo, por la violencia y el consumo. Para ello, explora la cotidianidad a partir de los términos mercado-nación, narcoestado, hiperconsumo, necropolítica y tráfico de drogas.

violencia que opera, por un lado, como un ejercicio de *necroempoderamiento* —propio de los cárteles de droga y sus participantes— que permite “hacerse con el dinero que permitirá costear tanto bienes como valoración social” (Valencia, 2016: 65), pues funge como herramienta para participar de las lógicas del mercado; y por otro lado, como una práctica distópica de autoafirmación que surge a raíz de una recolonización de los individuos que se gesta desde el hiperconsumo y la frustración.

Ahora, si bien las lecturas expuestas hasta el momento brindan ciertas perspectivas acerca del impacto del narcotráfico en la cultura, aún no resuelven cabalmente cómo el fenómeno se proyecta en los productos literarios, y más importante aún, qué problemáticas se señalan o construyen desde lo literario. A este respecto, una de las investigaciones que traza un primer avistamiento es *La anomia en la novela de crímenes en Colombia* (2012), de Gustavo Forero Quintero, la cual inicia señalando las transformaciones que han acontecido en la literatura *noir* y policial para, finalmente, concluir que, a pesar de la tradición de dicho género, éste no puede codificarse de la misma manera en el contexto de América Latina, donde las nociones de ley y justicia no funcionan de la misma forma que en la realidad anglosajona. Ante la necesidad de recodificar, Forero genera una cartografía del concepto “anomia” desde diversas perspectivas sociológicas (Guyau, Durkheim, Merton, Waldmann, por mencionar algunos) con el objetivo de proponer un nuevo género: la novela de crímenes. En este la anomia, entendida como “la situación moral que vive un personaje o grupo como consecuencia de una carencia o degradación de normas sociales” (Forero, 2012: 13), es la piedra angular para la construcción de un tipo de literatura que sí es acorde al contexto y a la realidad latinoamericana, en la que no existe una relación consistente ni lineal entre ley, sanción y justicia. De acuerdo a la propuesta del autor, la novela de crímenes se vertebra partir de: la aparición de un estado anómico que impulsa la presencia de la corrupción y la

impunidad; la épica y heroificación de los delincuentes, y la desconfianza en el orden normativo. Tomando estos elementos como punto de partida, el autor propone este género no sólo como una forma descriptiva del orden social de Colombia, sino como un medio alternativo para acercarse a la realidad social.

En México, esta preocupación por géneros capaces de dar cuenta de la realidad y la cotidianidad que se habita en el territorio nacional, también comienza a adquirir un papel relevante en los estudios literarios. En el año 2013 es publicado *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013), del investigador Felipe Oliver Fuentes. Este compilado de ensayos es relevante debido a que ofrece —quizá por primera vez— una definición de la narcoliteratura⁵ y porque, a su vez, busca generar una aproximación a este —al parecer— nuevo género literario que se expande tanto en México, como en Colombia. A partir de la polémica Lemus-Parra, a la que ya se ha referido con anterioridad en este trabajo, el autor recorre las distintas posturas de la crítica literaria respecto a la narcoliteratura. Concluye que, si bien el fenómeno del narcotráfico ha generado un impacto significativo en la industria literaria, el debate se ha centrado en la espacialización y en la evaluación estética del bien o mal llamado género, desplazando así lo más importante: la literatura. Debido a lo anterior, Felipe Fuentes se plantea las siguientes preguntas: “¿Qué quiere decir exactamente el prefijo que convierte a la novela en narconovela? ¿Existe si quiera una narcoliteratura? Y de responder afirmativamente a la pregunta, ¿qué la define?” (Fuentes, 2013: 16). Asimismo, hace hincapié en la necesidad de trascender la presencia temática con el propósito de buscar un sistema de relaciones que organice el texto literario con base en ciertos códigos

⁵ A diferencia de Rafael Lemus, para quien el factor determinante de la narcoliteratura debiera ser una forma destazada e incoherente, Felipe Fuentes la entiende como una categoría que incluye aquellas “obras literarias que de alguna u otra manera reflexionan sobre el complejo fenómeno del narcotráfico” (Fuentes, 2013: 9). Esta definición, que parte de lo temático para después ser desglosado en una tipología con límites muy específicos, facilita el establecimiento de un corpus literario, lo cual es otro gran atributo de este estudio.

intrínsecos que, a su vez, permitan vislumbrar la regularidad del género narrativo. Para dar el primer paso hacia ese horizonte, el investigador interroga y analiza algunas ficciones producidas en México y Colombia⁶, con el propósito de detectar afinidades discursivas que permitan la formulación de una poética de la narcoliteratura. En esta propuesta tipológica distingue los siguientes elementos: la correspondencia entre la descomposición o destrucción del cuerpo humano y el cuerpo social; la intertextualidad con la obra de Juan Rulfo, con la cual comparte “la construcción de un universo narrativo autónomo y autorreferencial, pero altamente sugestivo” (Fuentes, 2013: 37); la creación y difusión de metalenguajes narcos como medio de autolegitimación; finalmente, la figura del letrado que resulta significativa para la “traducción” y asimilación del contexto violento, la importancia de esta figura recae, además, en su cualidad receptiva al momento de recoger la información para ensayar distintas representaciones.

Esta propuesta será retomada y expandida en el año 2016 por los investigadores chilenos Danilo Santos, Ainhoa Vázquez e Ingrid Urgelles. En su artículo “Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental”, el autor y las autoras sugieren entender lo narco como “un producto cultural que puede incluir tanto obras de ficción (novelas, cuento, teatro, cine y música), como de no ficción (como el periodismo y el documental) (Santos, 2016: 10)”. En cuanto a las primeras, señalan que si bien lo narco como género literario ha sido puesto en duda en innumerables ocasiones, existen los elementos distintivos suficientes para aceptar la narcoliteratura como un formato o subgénero narrativo. Con el propósito de sustentar dicha hipótesis, desarrollan una tipología que les permite distinguir los siguientes

6 El corpus propuesto por el autor consta de las siguientes obras: *Contrabando* (1993), de Víctor Hugo Rascón Banda; *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco; *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince; *Trabajos del Reino* (2004), de Yuri Herrera; *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar Moreno; *Balas de plata* (2008), de Élmer Mendoza; “Pasado pendiente” (2010), de Héctor Aguilar Carmín; *Perra Brava* (2010), de Orfa Alarcón y *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos.

elementos: la estilística gore, basada en el Capitalismo Gore de Valencia, que refiere a la representación explícita de la violencia y a la des-subjetivación de los cuerpos y los individuos; el territorio del narco, asociado siempre a lugares con una alta actividad de tráfico de enervantes, o bien, a los espacios de fronteras físicas o simbólicas que acentúan las asimetrías sociales; la presencia de personajes subalternos que proyectan la precariedad del sistema social y, por tanto, revelan el narcotráfico como una industria compuesta sólo de víctimas; la atemporalidad circular, que permiten ver el narcotráfico como “un círculo interminable de precariedad respecto a un sistema” (Santos, 2016: 14), construido sobre personajes que siempre son desechables e intercambiables para darle continuidad a la violencia; la confrontación entre el letrado —retomado de la tipología de Felipe Fuentes— y el subalterno, cuyo encuentro evidencia la tensión de la clase media ilustrada y sus conflictos con la multitud; y la nación criminal, como representación crítica respecto a las figuras que encarnan al estado, a la justicia y a las instituciones. Con esta tipología los autores buscan evidenciar la existencia de un producto plenamente reconocible que, para ellos, ya no abarca sólo lo literario, sino también otros soportes.

No obstante, a pesar de los esfuerzos por generar categorizaciones que sean operantes para la evaluación y el estudio de los textos literarios, la explotación y comercialización masiva de estas narrativas continúan alimentando un hondo escepticismo por parte de críticos y académicos. De tal forma que, si para Felipe Fuentes, Danilo Santos, Ainhoa Vázquez e Ingrid Urgelles, existe un amplio catálogo de estas obras, para el investigador Oswaldo Zavala los ejemplos valiosos son contados. En su libro *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018), el autor busca dismantelar dos creencias: la concepción de un Estado fallido cuyas instituciones han sido subyugadas por el narcotráfico, y la idea de que el narcotráfico es el responsable de la violencia en el país. Bajo la premisa

“los cárteles no existen”, Zavala afirma que el narcotráfico —tal y como es concebido por el público general— no es más que una construcción ficticia cuya función principal “consiste en ocultar las verdaderas redes del poder oficial” (Zavala, 2018:14); debido a esto, cualquier discurso que parta del narcotráfico como enemigo público o cabecilla del Estado, participa de una fantasía narrativa despolitizada que sólo naturaliza la violencia y se limita a moralizar las acciones criminales. A este respecto, Oswaldo Zavala señala un problema específico: estas narrativas despolitizadas son construidas por el Estado, reproducidas acríticamente por los medios masivos y reiteradas, posteriormente, por los campos de producción cultural; en consecuencia, “escribimos narcotraficante, sicario, y con esas palabras reaparece el mismo universo de violencia que puebla por igual las páginas de una novela, las planas de un periódico, la letra de un corrido” (Zavala, 2018:59), fomentando la homogeneización de la realidad política que es consumida por la sociedad. Esto, a su vez, señala un aspecto importante en la constitución del narcotráfico como producto de ficción: la carencia de referentes directos que posibilitan que la realidad sea aprehendida, pues sólo existen textos que circularmente refieren a otros textos. A pesar de esto, Zavala sostiene que la reflexión crítica es posible —aunque poco frecuente— desde la literatura, en la medida en que los autores retornen a lo político, revisando críticamente el panorama histórico del trasiego de drogas, así como la precariedad y subordinación de los traficantes al Estado⁷, en lugar de reproducir las versiones apolíticas de los medios. Este ejercicio resulta fundamental en el proceso creativo, ya que para Zavala la literatura del narcotráfico debiera ser invariablemente un acto político.

Al interior de esta reflexión en torno a la simplificación y el vaciamiento de ciertos fenómenos que participan de nuestra realidad, se encuentra también el estudio *Sobre el uso*

7 Para Oswaldo Zavala las únicas novelas en México que han logrado transmitir la realidad política, y no mediatizada, del país son *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1994), de César López Cuadras; *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), de Daniel Sada y 2666 (2004), de Roberto Bolaño.

de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos (2017), del investigador Iván Padilla Chasing, quien afirma que la violencia se ha vuelto un tema tan común en Colombia que, hoy en día, es una expresión capaz de explicar cualquier aspecto de su cotidianidad. Esto ha desembocado en que, tanto en la historia como en la actualidad de dicho país, las manifestaciones de violencia se conviertan en un objeto estético (literario, teatral, artístico, televisivo, etc.), lo cual —plantea el autor— es consecuencia del estado moral y existencial de un pueblo que se ha ido adaptando a las dinámicas violentas al grado de convertirlas en un fenómeno familiar. Así, el trasfondo político y social de la categoría “de la violencia” ha pasado a segundo plano, para ser sustituido por un acercamiento temático que no busca profundizar en los problemas humanos y en los conflictos sociales, sino sólo la reproducción de actos violentos que garantizan el éxito comercial.

Ahora bien, como pudo apreciarse en este breve recorrido, las investigaciones que conforman el presente estado de la cuestión plantean perspectivas que, pese a ser diversas, tienen importantes puntos de intersección. Ya sea desde la filosofía, la comunicación, la creación literaria, la sociología o la investigación literaria, los temas que atraviesan el fenómeno del narcotráfico en el siglo XXI son constantes: el mercado, la mediatización, el consumo y la comercialización. Este factor deja entrever la imposibilidad de seguir analizando la literatura del narcotráfico como un hecho aislado y cerrado en sí mismo, y a su vez, hace un exhortación a mirarla como parte de un campo de producción cultural complejo —en el que participan corridos, telenovelas, películas, series de streaming, etc.— que no la desacredita, sino que, por el contrario, la resignifica. Mirar desde esta perspectiva permitirá entender el narcotráfico como toda una tendencia de consumo que ha generado narrativas,

literaturas y más importante aún, imaginarios concretos cuyo origen es posible ubicar desde las primeras décadas del siglo xx , como podrá verse a lo largo del siguiente capítulo.

LA ERA DEL NARCOPOP:

CARTOGRAFÍA PARCIAL A LAS LITERATURAS DEL NARCOTRÁFICO

En marzo de 1998, el periodista Sam Quiñones publicó en *The Washington Post* un artículo titulado “*Narco Pop’s Bloody Polkas*”⁸. En él relata el impacto que han tenido los narcocorridos en la identidad californiana, pero, sobre todo, en su mercado cultural. Para ahondar en ello, el periodista parte del lanzamiento del sinaloense Chalino Sánchez, quien, en tan sólo cinco años, logró convertirse en una de las figuras más emblemáticas de la narcocultura no sólo en México, sino también en Estados Unidos. Si bien la carrera artística de Chalino, de acuerdo a Quiñones, comenzó a despuntar en el año 1990, fue hasta 1992 que alcanzó su cúspide cuando reveló, sin intención deliberada, una forma rápida y efectiva de hacer dinero: en enero de aquel año, mientras interpretaba una de sus canciones durante un baile en Coachella, un hombre del público subió al escenario y le disparó. En ese instante, se desató un tiroteo que dejó un muerto y siete heridos, incluyendo al corridista. Afortunadamente, mientras el cantautor se recuperaba, sus cassettes triplicaron sus ventas, y una vez recuperado, “*his fees rose from \$1,500 to \$10,000 a night (...) The Coachella shooting boosted Chalino’s credibility.*” (Quiñones, 1998: en línea).

La importancia de este evento no se centra en el mero beneficio económico, ni en el fortalecimiento de la imagen pública. En medio de aquel escenario en Coachella, Chalino Sánchez se izó como un producto que relataba su propia historia: la de un inmigrante sinaloense que, tras años de pobreza y tragedia, cruzó a Estados Unidos después de asesinar al violador de su hermana; la de un hombre cuya vida en la frontera estuvo marcada

8 Este artículo fue publicado en *The Washington Post* el 1 de marzo de 1998. Actualmente, puede consultarse a través del siguiente enlace <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1998/03/01/narco-pops-bloody-polkas/46b525db-6dde-4dc3-8939-b73e8d319587/> [Último acceso: 5 de mayo de 2020]

por la violencia, la mafia y la defensa a mano armada⁹. Una historia que, ante la industria, tuvo el potencial necesario para fabricar una imagen que, en palabras del investigador Juan Carlos Ramírez-Pimienta, conjugara el atractivo de folclore sinaloense y el mito del héroe-bandido para dar luz a quien fuera el primer mártir del narcocorrido (Ramírez-Pimienta, 2011: 159-160). De este modo, la figura de Chalino Sánchez, quien después sería reconocido como el Padre del narcocorrido, fue tan sólo una muestra de cómo el problema de la violencia fronteriza comenzaba a ser traducido en imagen cosmética¹⁰, revelando la presencia de aquello que, un par de años antes del atentado, Néstor García Canclini había categorizado como fuerzas extraculturales (Canclini, 1990: 55) —el mercado, la promoción y la demanda que disuelven las diferencias entre lo cultural y lo económico—, las cuales participaban en la reelaboración de ciertos discursos —en este caso, la violencia vivida por Sánchez— con el objetivo de transformarlos en espectáculo y, en consecuencia, en potencial económico. Esta operación, que fue trabajada por la industria musical desde el lanzamiento oficial del cantante en 1990, facilitó que, durante el incidente en Coachella, el tiroteo no fuera únicamente una práctica violenta sino un ejercicio de seducción espectacular que, retomando a Canclini, devino en “un recurso complementario destinado a ‘garantizar’ la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo” (Canclini, 1990: 62), de tal forma que, arriba del escenario y en medio de las balas, las letras del compositor adquirieron coherencia y sentido, los cuales se fortalecieron tras el asesinato de Sánchez, que tuvo lugar unos meses después en Culiacán.

9 Para más información respecto a estos datos, recomiendo la lectura del capítulo “El mito del Pela Vacas. Chalino Sánchez” en *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido* (2011), de Juan Carlos Ramírez-Pimienta.

10 Cabe mencionar que, si bien esta imagen cosmética se nutrió, como se mencionó anteriormente, de la combinación del folclore sinaloense y la figura del héroe bandido, también fue fortalecida por la moda de sombreros texanos y botas vaqueras que comenzó a tomar auge a inicios de los 70 con la popularización de los Tigres del Norte. El factor agregado del fenómeno Chalino fue el hecho de que, tanto en la portada de sus discos como en sus eventos, el cantautor portaba en todo momento una pistola de 10 mm, lo que constituía una parte fundamental del espectáculo.

Así, pues, dentro del fenómeno comercial de Chalino Sánchez, la muerte fue el punto cumbre, e incluso es posible marcarla como el momento en que la identidad de Sánchez es absorbida totalmente por el imaginario cotidiano de sus consumidores y transformada, gradualmente, en un nuevo paradigma identitario, al grado de que, según lo planteado por el periodista Sam Quiñones, la cultura mexicana en California sufrió una especie de “*sinaloaization*” (Quiñones, 1998: en línea), es decir, un proceso de estetización colectivo de lo narco a partir del alcance obtenido por el modelo Chalino. Los mexicanos en Los Ángeles, desde niños a jóvenes adultos, pasaron del mariachi a los corridos sinaloenses y adoptaron la moda de sombreros, botas vaqueras y hebillas anchas con el propósito de “*imitate illiterate Mexican drug smugglers from the sticks. Call it narcotraficante chic*” (Quiñones, 1998: en línea). De esta manera, como sugiere la filósofa mexicana Sayak Valencia, la figura del narcotraficante parece comenzar a desplazar el arquetipo del *rockstar* para constituirse como el nuevo y verdadero rockstar del siglo XXI (Valencia, 2016: 81).

Dicha transición comienza a plantear una nueva perspectiva tanto para la industria de masas, como para los creadores: si quieres volverte popular, sólo necesitas una pistola y un poco de sangre en tus zapatos. Esta premisa resulta clave para entender los productos culturales del narcotráfico que han nacido en los últimos años, en los cuales las pistolas, los disparos y la sangre, como elementos espectaculares y decorativos, han sido medio y base para la creación de numerosos éxitos comerciales que constantemente van de la literatura al cine y de la televisión a la radio. Si bien esto puede interpretarse en términos de apología y normalización, como lo plantea Valencia en *Capitalismo Gore*; o bien, como despolitización, como lo afirma Oswaldo Zavala en *Los cárteles no existen*, lo cierto es que también marca un nuevo rumbo en los procesos literarios, tanto de producción como de recepción, pues estos comienzan a entrar en relación con el mercado cultural, la industria de masas y sus lenguajes. Analizar la literatura del narcotráfico desde este espectro permite colocarla al

centro del *mainstream* para, desde ahí, observar las tomas de posición que generan nuevas formas de producción, pero también de interacción con el público receptor.

2.1 LOS AÑOS 30: EL ORIGEN

De acuerdo con la investigación que desarrolla Elijah Wald en su libro *Narcocorridos: la música de los capos, guerrilleros y el México profundo de las drogas* (2001), las primeras expresiones culturales relacionadas con el narcotráfico fueron los corridos que están presentes a lo largo de los años 30. Para Wald es incluso posible ubicar el primer narcocorrido en la composición “El contrabandista” (1934), que narra la historia de un hombre que es capturado mientras cambia alcohol por narcóticos; aunque, años después, Juan Carlos Ramírez-Pimienta en su libro *Cantar a los Narcos: voces y versos del narcocorrido* (2011) propondría “El Pablote” (1931) como el primer narcocorrido mexicano, pues no sólo trata el tema del tráfico de drogas desde sus rasgos más generales, sino que además ahonda en la muerte de Pablo González, uno de los primeros capos mexicanos. No obstante, si bien es posible estudiar estas primeras narraciones a partir de las temáticas y las fórmulas que continuarán explorándose en el futuro, no es posible señalarlas como piedra angular de lo que devendrá en la explosión cultural y comercial que giró en torno al narcotráfico, ya que, contrario a sus sucesores, estos corridos no perseguían fines comerciales y económicos, sino que se limitaban a ser una expresión que buscaba mantener la historia y los valores — aún muy ligados con la rectitud, la honestidad y la cárcel como justo castigo para los que atentaban contra dichos principios— de la comunidad fronteriza a través de la oralidad.

A finales de los años 30 y durante la década de los 40, se hace presente un vacío en la producción cultural que gira en torno al narcotráfico. Respecto a esto, Ramírez-Pimienta

señala en su estudio dos motivos probables: por un lado, los másteres de metal donde se encontraban las grabaciones pudieron ser fundidos para generar armamento durante la Segunda Guerra Mundial (1938-1945), y por otro lado, debido al contexto global, no existía un interés por generar ni preservar este tipo de productos. Así, el silencio se extendió hasta el inicio de los años 50 cuando apareció el corrido “Carga blanca” (1950), el único relato que se ha seguido comercializando hasta nuestros días y que, además, agregó un factor determinante para la construcción de los productos posteriores: la inclusión de la traición y el castigo como temas vertebrantes, lo cual revelaba ya la constitución de un sistema de valores alterno a la moral tradicional, que aún mantenían los corridos de los años 30. Aunado a lo anterior, estos temas se volvieron *leitmotifs* altamente explotables por la industria cultural, lo cual coincide con el nacimiento y la expansión de una corriente artística que, aún en nuestros días, continúa siendo altamente influyente: el pop.

2.2: LOS AÑOS 50 Y 60: ENTRE EL NARCO Y EL POP

Más allá del cuestionamiento moral, uno de los detalles más importantes que revelan los corridos de los años 30 es la fuerte presencia e intervención de los Estados Unidos en la elaboración de las narrativas que definen lo narco. Para demostrar esto, las condiciones en que aparecen los corridos señalados en el apartado anterior brindan una pista significativa: tanto “El Pablote” como “El contrabandista” —señalados como los primeros narcocorridos por Ramírez-Pimienta y Wald, respectivamente— son escritos, producidos y, más importante aún, distribuidos desde el otro lado de la frontera norte mexicana. Por tanto, es posible especular que, desde el momento de su nacimiento, este tipo de producciones musicales señalan como público natural, no a los residentes de México, sino a la comunidad mexicana

que habita poblados como San Antonio y California. Comunidad que, resulta pertinente señalar, muchas veces se ve forzada a migrar por precariedad económica, laboral o social y, en medio del tránsito, también se ve impulsada a cuestionar su propia identidad. Ante esto, el fenómeno corridístico de los años 30 adquiere nuevas dimensiones en tanto no sólo busca generar un registro histórico, sino también plantear una narrativa que no se limita a exponer el desarraigo, sino también relatar cómo el narcotráfico representa una vía alterna frente a la carencia propiciada por el propio Estado mexicano. Con base en esto es posible reiterar la importancia de “Carga Blanca” (1950), la cual, apoyándose en los temas de la inmigración y el tráfico de drogas, comienza a cambiar la forma en la que el relato del narcotráfico es contado: ya no culmina con el castigo y la justicia policial, sino con la traición y la ejecución que revelan ciertas jerarquías y *modus operandi* al interior de las organizaciones delictivas, las cuales serán retomadas por la producción corridística de los 70.

Aunado a esto, resulta de igual manera importante que este giro en el modo de contar el narco se presenta cuando empieza a perfilarse el *pop-art* en Estados Unidos, un tipo de arte que tomará su materia prima de las imágenes producidas por la publicidad, los carteles, las revistas, las películas *noir*, los cómics SciFi y todo medio de comunicación masiva, y que, a decir de Fredric Jameson, “gira en torno a la mercantilización (...) resalta específicamente la fetichización de la mercancía” (Jameson, 1995: 28). Este enfoque mercantil se fortalecerá en los años 60, gracias a la consolidación de la música pop y la popularización de las obras de Andy Warhol. Ambos fenómenos contribuyen a que el pop comience a entenderse, en una primera instancia, como una cultura altamente comercial distribuida por los medios de comunicación masiva y cuyo fin es, esencialmente, económico. Así pues, aquello que es entendido como pop refiere a lo que llega a una audiencia masiva, es decir, a los productos culturales que “*masses of people listen to them, buy them, read them, consume them, and seem to enjoy them to the full*” (Hall, 2002: 186).

El tema de las drogas participa de esta oleada pop. Recordemos que, con la contracultura estadounidense en los años 60, el negocio del tráfico de enervantes proliferó considerablemente. Las revueltas sociales, el movimiento hippie, el auge del *rock n roll* fueron condiciones que posibilitaron el consumo de todo tipo de enervantes. La marihuana, de la cual México era el principal exportador, se convirtió en sinónimo de rebeldía; mientras que el LSD representó la búsqueda de mundos nuevos. Las drogas se convirtieron en la bandera *pop* del momento. Figuras como Janis Jopin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Syd Barrett, Brian Jones, John Lennon, por mencionar algunos, encarnaron este impulso libertario, a veces hasta destructivo, que desembocó en una ampliación del consumo de drogas que, a su vez, implicó un crecimiento en la industria de narcóticos. Este impacto también es visible desde la literatura: dentro de la industria editorial, a la par que aparecían novelas que retrataban la vida y la experiencia de los consumidores —concretamente en la producción narrativa de la generación *beatnik*—, empezaban a gestarse las primeras dos novelas que buscaban revelar el otro lado de las drogas: el tráfico.

La primera de ellas apareció en México. *Diario de un narcotraficante* (1967), de Angelo Nacaveva, buscó dar cuenta de la realidad del narcotráfico en México retomando los elementos temáticos que ya había propuesto la tradición corridística de los 50 (la traición, la corrupción, la violencia, entre otros) que se gestaba del otro lado de la frontera. Por su parte, *The French Connection* (1969) del autor estadounidense Robin Moore, se insertó en la tradición del *hard-boiled* para narrar la historia de la Conexión Francesa, un operativo franco-estadounidense que desmanteló las redes que transportaba heroína de Turquía a Estados Unidos. Si bien la presencia de ambos libros son fundamentales en este mapa, la novela de Moore es —quizá— la primera obra con temática del narcotráfico que logra insertarse y distribuirse exitosamente en la sociedad de masas, formando así el campo de cultivo idóneo para lo que, posteriormente, se convertiría en narcopop.

2.3: LOS AÑOS 70 Y *LA BANDA DEL CARRO ROJO*. UNA PRIMERA COMERCIALIZACIÓN.

En el año 1971 se estrenó la película *Contacto en Francia: contra el imperio de las drogas* — adaptación cinematográfica del libro de Moore—, la cual en su primer año logró obtener cinco premios Óscar, tres Globos de Oro y dos premios BAFTA, sumado al hecho de que posicionó al entonces joven William Friedkin entre las listas de los mejores directores. El éxito abrumador de esta película reveló el potencial que podía llegar a tener el narcotráfico en los medios masivos, y tras su estreno en México, transformó la perspectiva desde la cual se miraba al tráfico de drogas. En el periódico, por ejemplo, el narcotráfico salió por primera vez de la sección de noticias policiales y de los discursos oficialistas de la Operación Intercepción, para insertarse también en la sección de cultura y espectáculos con titulares o frases como “el intenso drama del tráfico de drogas” (El Informador, 1972: 9-B). De forma paralela, mientras el éxito de la cinta de Friedkin resonaba en las capitales del país y del mundo, el compositor Ángel González terminaba de escribir en Los Ángeles “Camelia, la Texana”, el corrido que despuntaría el éxito de Los Tigres del Norte en 1974, justo tras el lanzamiento del álbum *Contrabando y Traición*.

Si bien este grupo musical ya había incursionado en el narcocorrido tras la grabación de “Carga Blanca”, que ya era un clásico en el mercado californiano, en 1972, lo cierto es que el impacto global de álbum referido convierte el año 1974 en una coordenada importante para entender el presente de las narrativas del narcotráfico. Esto se debe a que, así como la adaptación cinematográfica de Friedkin, las historias de *Contrabando y Traición* impulsaron una nueva forma en la que el público podía percibir y entrar en relación con el fenómeno del tráfico de drogas. Si bien los narcocorridos de los años 30 recurrían a la tradición oral y

popular para dar cuenta de la realidad fronteriza, las razones del tráfico y sus posibles consecuencias desde un punto de vista aleccionador, Los Tigres retomaron en el 74, como lo hizo “Carga Blanca” en los 50, esa realidad con el propósito de dar un giro a los temas, los referentes, los relatos comunes y, más importante aún, a las imágenes de la tradición previa que estaban conformadas por hombres armados que infundían miedo en la frontera; carros que cruzaban la aduana cargados con droga; policías fronterizos inspeccionando los automóviles; tiroteos que devenían en masacres, y las muertes que se gestaban a partir de la traición o el ilícito. En canciones como “La banda del carro rojo”, “Los tres amigos”, “Contrabando y traición”, por mencionar algunas, Los Tigres del Norte rescataron la esencia de dichas imágenes y los ritmos que, desde los años 30, ya preconfiguraban la realidad de la que buscaban dar cuenta. Les dieron nuevas formas, y sobre todo, nombres: Emilio Varela, Miguel, Carlos, Pedro y Camelia “La texana”. Todos ellos se volvieron, como señala el investigador Ramírez-Pimienta, en “los narcotraficantes por antonomasia, verdaderos íconos de la cultura popular” (Ramírez-Pimienta, 2011: 88); de este modo, los protagonistas de Los Tigres trazaron una transición de lo imperceptible a lo perceptible, de lo vago a lo concreto, o en palabras del teórico Wolfgang Iser, permitieron que “the diffuseness of the imaginary is controlled and called into form” (Iser, 1993: 3). En consecuencia, se transformaron en personajes que devinieron en estandartes de la realidad compartida —hecha de vivencias, sistemas de valores, creencias, motivaciones comunes a una comunidad— del tráfico de enervantes, a la par que homologaron dichas experiencias para poder convertirse así en imágenes del imaginario. O dicho de otro modo, en íconos pop que sintetizaron referencias conocidas para la creación de un lenguaje común desde el cual pudiera mirarse y aprehenderse el mundo.

Los efectos de este proceso sin duda han trascendido hasta nuestros días. No obstante, comenzaron a ser más inteligibles a finales de los años 70 cuando se estrenaron

las películas *La banda del carro rojo* (1977) y *La camioneta gris* (1978) protagonizadas por los Hermanos Almada. Estas fueron películas de serie B que, inspiradas en los corridos de los Tigres del Norte, llevaron el narcotráfico mexicano a la pantalla grande. Contrario a la película de Friedkin, que se produjo desde la gran hegemonía hollywoodense, estas producciones se gestaron desde un margen que no pretendía alcanzar los grandes públicos ni las audiencias masivas. Sin embargo, aún con ello, introdujo el tema del narcotráfico a un ciclo de circulación y consumo en el que los imaginarios del narcotráfico eran reafirmados, a la par que comenzaban a esbozar una serie de estereotipos comerciales —el soplón o la mujer en el narco, por ejemplo— cuya constitución no encontraba relevante el espesor histórico y político del fenómeno social del narcotráfico, sino tan sólo su espectacularidad. El narco, pues, encuentra en lo espectacular su poder de seducción, “su drama, su magia, su carácter de compensación e identificación” (Baudrillard citado en Martín Barbero, 2002: 93) y, con todo ello, su potencial económico. De esta forma, lo que veinte años después sería la estrategia de Chalino Sánchez, ya comenzaba a dibujarse a finales de los 70 en pósteres cuyos elementos centrales eran fusiles M16, el nombre de la banda sinaloense y hombres con sombreros texanos que daban vida a la historia de Rodrigo y Lino, un par de hermanos que sumidos en las deudas sólo les quedó la vía del narcotráfico para salir de pobres.

Desde el cine, estos personajes reflejaban la realidad alterna que se vivía fuera de la centralidad oficialista de la Ciudad de México y presentaban, por primera vez, una posibilidad viable para combatir la crisis económica y los tratos injustos de un país que, a su ver, los había abandonado — factores que se resignificarían en los años 80, sobre todo, tras la crisis de 1982— . El relato de estos personajes partía, pues, desde la dramatización de su vulnerabilidad y la inevitabilidad de su destino, así como desde la persecución que sufrían estos personajes-víctimas por parte de un sistema social que los excluye, los señala y, al final, los aniquila. A partir de esta construcción, que busca conseguir un efecto de

anagnórisis, los protagonistas se enlazan con las preocupaciones de una población que comenzaba a salir del llamado Milagro Mexicano para enfrentarse a la precariedad económica que comienza a hacerse presente en la década del 70. A partir de esto, se fabrica una complicidad en la cual son eliminadas las diferencias sociales, y con ello la distancia, que separan a los personajes del espectador, con el propósito de presentar un discurso “en el que puedan reconocerse todos, o sea el hombre-medio, o sea la masa” (Martín-Barbero, 2002:155).

Debido a esta serie de procesos, el auge de las películas consolidó lo que entonces ya comenzaba a llamarse cultura del narcotráfico, para la cual “las canciones [y las películas] se vuelven el horizonte utópico” (Monsivais, 1994: 55), pues, sin importar desde dónde — lugar o clase— fueran consumidas, presentaban una nueva ruta hacia el poder y el dinero aunque el castigo, tanto en la música como en el cine, se mantuviera inminente. El surgimiento de este nuevo *modus vivendi*, que comenzaba a filtrarse entre la multitud con su propio sistema de valores y su propia estética, así como sus efectos sociales y culturales, comenzó en los 70 a adquirir una notoriedad tal que comenzó, incluso, a nacer un interés científico y académico por este tipo de expresiones: en 1977, el sociólogo Luis Astorga presenta en coloquios y conferencias los primeros avances de su investigación en torno a los corridos y la cultura del narcotráfico que se publicaría hasta 1995; mientras que en 1979 aparece el artículo “*The Theme of the Smuggling in the Mexican Corrido*”, de María Herrera-Sobek, que trata la producción corridística desde una perspectiva feminista y que, además, pone especial énfasis en la incipiente formación de públicos cada vez más amplios y heterogéneos para este tipo de producciones.

Con base en este panorama, mencionar *The French Connection* y ahondar en el impacto cultural de Los Tigres resulta indispensable para entender las posiciones que comenzaban a gestarse —tanto a nivel de mercado, como a nivel político— al inicio de los

años 70, década en la que el problema del narcotráfico comenzó a generar las primeras tensiones entre México y Estados Unidos, las cuales, sin embargo, no eran incluidas en la agenda pública. Esto sugiere un potencial político importante en la producción cultural de esta época: ya sea desde la no ficción, los corridos o las películas de serie B; desde la seriedad periodística de la obra de Moore, hasta los melodramas cinematográficos de los Almada; desde la complicidad con los discursos oficialistas, hasta la subversión o la parodia, se está hablando del narcotráfico en un tiempo en el que éste era silenciado. Así, mientras la novela de Moore y la película de Friedkin, narran y enaltecen la lucha y el triunfo del gobierno estadounidense sobre las redes de narcotráfico, reforzando el valor del poder de la ley; la novela de Nacaveva y la producción corridística de los Tigres muestran el otro lado: la pobreza, las redes de corrupción que se tejen dentro del Estado, la humillación que viven los habitantes de la frontera y los inmigrantes frente a las autoridades norteamericanas, entre otros problemas.

Aunado a esto, en el caso de los Tigres del Norte, se vislumbra también una transición importante cuyas consecuencias serán clave en el futuro de las narrativas mexicanas del narcotráfico: si bien la tradición corridística de la que se nutre el grupo sinaloense está íntimamente ligada con el imaginario popular en tanto “hace posibles la expresión de las aspiraciones y expectativas colectivas producidas por y desde los grupos sociales de base” (Martín-Barbero, 2002: 118) —y más específicamente, por y desde los grupos marginados de la frontera norte—, tras su entrada al cine, esta carga se transforma. Si los corridos, originalmente, buscaban marcar la diferencia, las imágenes espectaculares de la pantalla grande las disolvieron para intensificar el encuentro entre dos esferas culturales, la popular que cantaba para transmitir su historia y la elite. En medio de este choque, lo que permaneció no fueron las historias ni los nombres, sino el drama y el estereotipo que marcaba el fin del imaginario popular del narcotráfico para comenzar la construcción del

imaginario masivo que se concretaría tras la llegada de los 80, y específicamente, del 1985, año que funge como piedra fundacional para la configuración del *Narcopop* y como otra coordenada que permite pensar la actualidad de lo que hoy conocemos como literatura del narcotráfico.

2.4: LOS FABULOSOS 80. LAS RAÍCES DEL NARCOPOP

La década mexicana de los 80 fue, sin duda, sísmica. Fue el tiempo de la caída de los precios del petróleo y el incremento de la deuda externa; de la crisis económica del 82 y el desempleo; de la devaluación y el aumento en los índices de inmigración y delincuencia. Pero no todo fue tan malo: también fueron los años de las computadoras, del internet, de Mecano, Timbiriche... y si continuamos en la búsqueda de pros y contras, también fue la década de la televisión y el narcotráfico, binomio elemental en un tiempo que atestiguó la transmisión de la caída de la primera gran asociación delictiva mexicana: el Cártel de Guadalajara que, pese a llevar años de operación, no se hizo del dominio público sino hasta 1985. Sin embargo, existen tres acontecimientos previos que conforman el marco del escándalo.

En primer lugar, el 11 de septiembre de 1982, tan sólo diez días después de que López Portillo decidiera nacionalizar la banca mexicana para intentar contrarrestar la devaluación del peso, fue denunciado el Partenón de Arturo “El Negro” Durazo. Una mansión en Zihuatanejo construida de mármol, marfil y detalles de oro que había sido patrocinada por numerosos fraudes, actos de corrupción y nexos con el narcotráfico. El descubrimiento de esta construcción helénica se convirtió, por un lado, en un insulto a la ciudadanía que sufría una de las peores crisis económicas de la historia mexicana, y por otro, en la primera

expresión mexicana de lo que, posteriormente, sería bautizado como “estilo narco chic”¹¹. No obstante, pese al reporte de esta propiedad y las múltiples notas que aparecieron en los diarios, el caso no fue hecho público sino hasta el año 1983 tras la publicación del libro *Lo negro del Negro Durazo* (1983), de José González González, el cual, de acuerdo a Carlos Monsiváis, obtuvo “un millón de compradores y (por lo menos) diez millones de lectores” (Monsiváis, 1994: 46), convirtiéndose así en la primera nota masiva que le permitió a la población sumergirse en el otro lado del delito: la ostentación criminal que se desenvolvía, ya no en las prisiones ni en áridos terrenos fronterizos, sino en residenciales exclusivos y restaurantes de lujo que, debido a la crisis, comenzaban a ser de difícil acceso hasta para la clase media del país. De esta manera, el tema del narcotráfico continuó la carrera por ampliar su público: si bien los corridos de los Tigres del Norte y las películas de los Hermanos Almada ya habían comenzado a contribuir a este fin, el testimonio de González González lo rectificó, ya que al ser publicado en forma de libro —el objeto culto por antonomasia— se desplazó en la pirámide social para comenzar a circular como mercancía entre la clase media.

Al caso de Arturo Durazo, le siguió el homicidio del, entonces, periodista más leído del país: Manuel Buendía, quien se encargaba de investigar y denunciar los diversos vínculos que existían entre la política y el delito, fue asesinado el 20 de mayo de 1984. Respecto a esto, el periodista Javier Contreras Orozco comenta en su libro *El miedo es el mensaje* (2017) que fue la primera piedra en el maridaje entre el narcotráfico y los medios de comunicación, ya que se trató del primer homicidio relacionado con la narcopolítica: “el entonces jefe de la Dirección Federal de Seguridad, José Antonio Zorrilla, ordenó a sus subalternos apoderarse de los archivos del periodista, y entre estos estaban las evidencias

11 El estilo narcochic refiere a la adopción, arquitectónica en el caso del Partenón, de las estructuras o estilos estéticos de la narcocultura, la cual prioriza el sentido de ostentación, exageración y extravagancia como símbolo de status.

de los presuntos nexos con los capos fundadores de los principales cárteles del narcotráfico mexicano” (Contreras, 2017: 30). Así, pues, los medios parecían empezar a conformar un peligro latente frente a los cuales había dos opciones: destruirlos —destrucción metonímica que aún en nuestros días se hace presente con el asesinato de periodistas— o controlar las versiones de verdad que contaban. La segunda opción resultaba, sin duda, más viable por efectista, y un ejemplo de ello es la última pieza que conforma este marco: la quema del Rancho Búfalo que, incluso actualmente, es considerado el operativo policial más espectacular contra el narcotráfico en México. Su impacto fue tan contundente que, quizá por primera vez, el narcotráfico pasó a la primera plana de los periódicos y se transmitió en cadena nacional. Las consecuencias no se hicieron esperar: la presión que ejercía Estados Unidos sobre México desapareció, y a nadie le quedó duda de que el gobierno federal mexicano estaba tomando cartas en el asunto del control de narcóticos, pero eso sólo sería el comienzo. Meses después, el 7 de febrero de 1985, es secuestrado Enrique “Kiki” Camarena, el agente de la DEA que denunció la existencia del Rancho. La búsqueda del agente, por la presión norteamericana, se volvió de igual forma espectacular. El rostro de Enrique Camarena apareció en todos los medios hasta que, finalmente, encontraron su cadáver el 5 de marzo. Un mes más tarde capturarían a Caro Quintero, acompañado por su amante Sara Cosío, en Costa Rica y a Ernesto Fonseca en Puerto Vallarta. Se dice que ambos fueron entregados por Miguel Ángel Félix Gallardo, líder del Cártel de Guadalajara quien, en consecuencia, pasó a ser el único cabecilla de la organización delictiva.

Como puede apreciarse a lo largo de toda la descripción anterior, los elementos que dan forma a este acontecimiento en particular parecen haber heredado los ejes temáticos de los corridos y la estructura dramática de las películas inspiradas en *Contrabando y Traición*. La historia en cuestión posee todas las características necesarias para ser el gran éxito mediático del momento: un agente estadounidense rebelde con fuertes ideales de justicia,

parecido al “Popeye” Doyle de *Contacto en Francia*; un criminal carismático, con cabello ochentero y vestido a la última moda sinaloense, que ansiaba la riqueza para conquistar la libertad y el placer que le fue negado a lo largo de toda una vida de pobreza; un sistema policial y político corrupto que entorpece el camino del agente y facilita la senda criminal; una chica hermosa y adinerada que entrega al amor de su vida para mantener la reputación de su familia; y un líder serio, analítico, que guarda en el fondo de su cajón la última traición para seguir abriéndose el camino hacia el dominio mundial. De esta manera, la quema de Rancho Búfalo y las consecuencias que le sucedieron son un compilado de las imágenes que llevaban cincuenta años dando forma al imaginario del narcotráfico, lo cual deja claro, cómo son precisamente los imaginarios colectivos los que, en parte, nutren y proveen la materia prima para los medios masivos. De este modo, al igual que en las películas protagonizadas por los Hermanos Almada, el narcotráfico se reconfiguró y se presentó al público no desde su espesor sociopolítico, sino desde el estereotipo comercial para, desde la televisión, instaurar una realidad que sólo pudiera ser vista desde el espectáculo, o como escribe Martín-Barbero en *Oficio de Cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación y la cultura* (2002), “un mundo hecho a la imagen de la mercancía (...) un mundo filtrado y reinterpretado” (Martín-Barbero, 2002: 99) cuyo objetivo, pareciera ser, el efectismo.

La gran captura del siglo XX mexicano deviene en el primer melodrama, en la primera gran (tele)novela del narcotráfico que estaba siendo escrita por el Estado. La posición del gobierno federal parece, desde la distancia de nuestro presente, muy simple: reconocer la imaginación pública y transformarla en una nueva realidad ficción cuya lógica, a decir de la crítica literaria Josefina Ludmer, “es el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído” (Ludmer, 2010: 12). Frente a esto considerar el narcopop, que llevaba cincuenta años vertebrando una nueva forma de concebir el narcotráfico, resulta imperativo, ya que muestra que el pop no sólo posee una dimensión

comercial y económica, sino que también interviene en las formas en que concebimos y percibimos los fenómenos individuales y colectivos, en tanto el pop “also talks about the way we understand the time and place in which we are” (Zeisler, 2008: 4). Aunado a esto, la construcción mediática de la quema del Rancho Búfalo y la captura de los cabecillas del Cártel de Guadalajara (Ernesto Fonseca y Caro Quintero) revelan, asimismo, cómo el pop no refiere únicamente a todo aquello que es consumido por una audiencia masiva, sino también a cómo son empleadas sus estrategias (el pastiche y la parodia) para la construcción de falsos realismos que, aún partiendo de referentes, imágenes o discursos prefabricados, continúan prometiendo y garantizando autenticidad. Finalmente, el año 1985 apertura un nuevo giro: tras la captura de Caro Quintero y sus entrevistas transmitidas por el Canal de las Estrellas, se transforma no sólo la figura del narcotraficante (que pasa de criminal a hombre carismático), sino también la manera en la que el narcotráfico era consumido por el público, ya no sólo en las salas de cine o las estaciones de radio, sino en la realidad misma. El espectáculo de los noticieros permitió, por un lado, participar desde la distancia, desde la pura satisfacción del ver, y con ello facilitó la incorporación del narcotráfico a la vida cotidiana abriendo la puerta, a su vez, a lo que Iván Padilla Chasing categorizaría como la comercialización de la violencia¹² (Padilla, 2017: 52).

No obstante, no sólo la televisión se encontraba participando en dicho proceso. Éste también comenzaba a desplazarse hacia el terreno de la literatura en lo que sería un movimiento definitivo. Si bien la primera expresión literaria de este imaginario se esbozó a finales de los 60 con *Diario de un narcotraficante*, no fue sino hasta 1985 que comenzaría a asentarse con todo su potencial. El 26 de marzo de ese año, Elmer Mendoza visitó el

12 El investigador Iván Padilla Chasing desarrolla la comercialización de la violencia como una categoría que permite la exploración y el análisis de los procesos de estéticos relacionados con la violencia. Padilla Chasing señala que esta categoría puede operar, sobre todo, para productos cuyo acercamiento es meramente temático, pues su objetivo únicamente es comercializar la marginalidad, la exclusión, las penurias, la violencia con el fin de promover la creación de literaturas y productos que son concebidos sólo para el gran público y que por tanto garantizan éxito comercial. (Padilla, 2017: 51)

entonces Distrito Federal con el objetivo de presentar sus proyectos de difusión junto con el escritor colombiano Dagoberto Páramo Morales y el escritor Edgar Gavaldón, ambos publicados por la entonces joven editorial Cuchillo de Palo. En esta presentación, Mendoza recalcó la importancia temática de la violencia en Sinaloa y propuso, por primera vez en la historia literaria, la aparición de una literatura del narcotráfico que, al igual que sucedió con los corridos de los años 30, comenzaba a brindar una identidad cultural a las letras sinaloenses; sin embargo, respecto a esto también explicó que, a pesar de que “el narcotráfico comienza a tomarse como tema, aún no se ha escrito nada que alcance un gran nivel y que pueda tener un peso dentro de la historia” (El economista, 1985). Y así continuaría hasta que, pocos días después, tuvo lugar el espectacular relato televisivo de la captura de Caro Quintero, el cual facilitó, ahora sí, la aparición de lo que en el presente estudio denominaremos narcopop, el cual, a diferencia del narco pop planteado por Gabriela Valenzuela Navarrete en su ensayo “BEF: entre el *femicrime* y el narco pop *noir*” (2016), no está vinculado con la propuesta de “una nueva tendencia en la narrativa mexicana” (Valenzuela, 2016: 81), sino que responde al descentramiento que el tema del narcotráfico ha sufrido hasta nuestros días.

El narcopop busca colocar el énfasis, no en el narcotráfico como un acontecimiento social y político de la realidad mexicana, sino en la configuración de lo que el filósofo Jacques Rancière nombra el reparto de lo sensible, es decir, la serie de “evidencias sensibles que ponen al mismo tiempo la existencia de un común repartido” (Rancière, 2009: 9) que delimitan y cambian las formas en las que percibimos el mundo o, en este caso, el universo del narcotráfico. A partir de esto el narcopop, al igual que la narcocultura, engloba todos aquellos productos culturales que toman como punto de partida el tráfico de drogas, pero se diferencia de ella en tanto lo importante no son las manifestaciones o representaciones, sino los relatos y las fórmulas populares a partir de las cuales brinda un sentido al fenómeno, por

lo que puede englobar la tradición corridística hasta las noticias del calderonato. Esto último es de vital importancia porque, si la narcocultura reúne estas expresiones en un todo homogéneo y centralizado, el narcopop parte de la idea de que las expresiones de lo popular son variables y, por tanto, no sólo se encuentran en las expresiones artísticas o cosméticas, sino también en los lenguajes, los vocabularios (el narcoslang), las formas de dar las noticias, los imaginarios colectivos, etc. Así, desde aquello que es común en el narcotráfico y a partir de su descentramiento, el narcopop posibilita reconocer, más allá de los productos, los procesos en los que el narco adquiere multiplicidad a partir de los imaginarios colectivos y los estereotipos comerciales que se inventan y se reinventan conforme pasan de un medio a otro —de los corridos al cine, del cine a las noticias, del noticiero a la literatura—, debido a que es justo en esta pluralidad de cruces en la que “solamente se encuentran textos que circularmente refieren a otros textos generando la ilusión de una exterioridad que nunca aparece directamente” (Zavala, 2018:87), pero cuya superficialidad tampoco puede ser negada porque en ella yace, precisamente, las estrategias que le permitirán a las ficciones posicionarse frente a los relatos del narco ya sea cuestionándolos desde la ironía o la parodia, como veremos más adelante, o reafirmandolos.

Dicho lo anterior, sobra mencionar que es justo en este territorio en el cual se inscribirá toda la amalgama de libros, cómics, telenovelas, crónicas, obras de teatro, series, etc., que comenzó en los años 90 con la sinaloalización de la cultura, y con ello, de la literatura

2.5: LOS 90 Y LA APARICIÓN DE LA LITERATURA DEL NARCOTRÁFICO

Un acontecimiento hermana el final de la década del 80 con el inicio del 90: tras una excavación judicial, catorce cadáveres desmembrados fueron encontrados en el rancho de

Santa Elena en Matamoros. Entre los cuerpos, se encontraba el desaparecido estudiante Mike Kilroy, hecho que llevó el caso a los noticieros internacionales. Los culpables fueron identificados por los medios y la policía mexicana como “Los Narcosatánicos”, ya que los crímenes ejecutados poseían una fuerte carga ritual que, además, relacionaba las prácticas con el Palo Mayombe. Por esta razón, la banda generó un cambio en las perspectivas con las cuales se miraban los delitos cometidos por el crimen organizado, ya que, al parecer, sus estructuras no obedecían sólo a jerarquías administrativas —como en el caso del Cártel de Guadalajara— sino también religiosas. Aunado a esto, el caso dejó en claro que la realidad del narcotráfico comenzaba a expandirse fuera de la frontera norte y a descender al Estado de México —Atizapán de Zaragoza y Naucalpan de Juárez, concretamente— para, finalmente, llegar al centro del país donde, en la Colonia Cuauhtémoc, encontrarían el cadáver de Adolfo Constanzo “El Padrino”.

Debido al grado de violencia ejercido sobre las víctimas, el impacto del caso no fue sólo social y político, también fue mediático: periódicos y noticieros mexicanos, argentinos, estadounidenses y españoles siguieron la nota del descubrimiento y la captura de los criminales, e incluso un par de años después la espectacularidad del caso fue explotada por la industria cinematográfica. En mayo de 1991 salió en cartelera *Narcosatánicos diabólicos*¹³, dirigida por Alfonso Zayas, una película en la que confluye el género fantástico, la comedia y la estética de las ficheras. A diferencia de sus antecesoras, la película de Zayas no se centró en los temas del contrabando y la traición heredados por Los Tigres del Norte, tampoco en la pobreza, las deudas o las drogas. Su producción propone un narcotráfico tangencial que no participa activamente en la trama, pero que se adueña del protagonismo del título para aludir a imaginarios ya arraigados en el común de la población; de esta manera, bajo el espectro de

13 Cabe aclarar que la película no tiene un contenido referencial acerca de los narcosatánicos, sino que el director aprovechó la huella mediática que este grupo generó en la cultura popular para emplear el tema como gancho comercial.

una falsa promesa, genera públicos cautivos que se volvían consumidores potenciales. Así, la propuesta de *Narcosatánicos diabólicos* comenzó a dibujar un camino en las ficciones del narcotráfico que sobrevive aún en nuestros días: prometer el narco sin ofrecerlo realmente.

Por otro lado, dentro del ámbito literario, los tópicos del narcotráfico y la violencia generaban sus propias discusiones en pro de la visibilización de la literatura creada en el norte del país. Este fortalecimiento, que ya había sido revelado por Elmer Mendoza en el 85, sería retomado por otro de los autores más destacados de la época. El 30 de mayo de 1991, durante el Segundo Encuentro de Lectura y Conversación de Escritores en Saltillo, el escritor e investigador Gerardo Cornejo hizo una declaración incómoda para la intelectualidad de la gran metrópoli mexicana: “la literatura en el norte del país es más vigorosa que la del DF” (Espinosa, 1991: s/p). Esta afirmación señalaba el fin de la centralización cultural que se mantenía en el Distrito Federal —la cual también había sido señalada por Elmer Mendoza a lo largo de los 80—, así como el desarrollo de una producción artística que comenzaba a tomar fuerza a través de la creación de revistas, editoriales y casas de cultura. Así, la “explosión de literatura en el norte” (Espinosa, 1991: s/p) comenzó a generar una onda expansiva que, como el narcotráfico, se amplió hasta llegar al centro de México. Una muestra de ello fue el estreno de *Contrabando* (1991), de Víctor Hugo Rascón Banda, que tuvo lugar el 3 de agosto de 1991.

A diferencia de *Narcosatánicos Diabólicos*, *La banda del carro rojo* y *Contacto en Francia*, que partían de los imaginarios populares y comerciales, la obra de teatro *Contrabando* expone y problematiza la situación del narcotráfico que viven los habitantes de la sierra de Chihuahua y que, para 1991, ya comenzaba a proyectarse en el resto del país. A partir del famoso corrido “Contrabando y Traición” y otras canciones norteñas, Rascón Banda estructura la historia de tres mujeres vestidas de negro que se han visto envueltas en el mundo de las drogas, debido a lo cual ahora viven en eterno luto por la muerte del marido, el

hijo, el amante y la pacífica vida en Santa Rosa que ha sido intervenida por el peligro de los narcotraficantes y los judiciales. Desde su estreno, la pieza teatral tuvo una excelente recepción por parte de las “autoridades” literarias —como la escritora y crítica Reyna Barrera López y el crítico de teatro Armando Partida T.—, quienes destacaron la puesta en escena realista que, por primera vez, da cuentas de la violencia real del narcotráfico. De esta forma, la obra de Rascón Banda sumerge a los espectadores en “la cotidianidad, en la realidad actual de muchas regiones de nuestro país donde es muy grave el problema del narcotráfico” (Partida, 1991:s/p), un problema que, a decir de Reyna Barrera, ha dejado atrás la localidad pues “participamos en él sin saber qué tanto” (Barrera, 1991:s/p). Debido al éxito de la obra teatral, ésta es elegida para representar a México en la Muestra Teatral de Cádiz que se llevó a cabo en octubre de 1991 y donde su equipo se presenta bajo el título de los “narcoteatristas”; asimismo, mientras tiene lugar el festival, Rascón Banda recibió el Premio Juan Rulfo para primera novela por *Contrabando*.

Si bien esta obra, como novela, nunca fue publicada durante la década del 90, el éxito de la puesta en escena fue inminente, ya que, pese a no ganar en la Muestra Teatral de Cádiz, la obra regresó a México para abrir una segunda temporada, a la par que tenía montajes en California y Alemania. De igual forma, es con *Contrabando* donde puede marcarse el inicio de la literatura del narcotráfico, pues, contrario al objetivo de las películas y corridos, la literatura del narcotráfico no busca la transmisión de valores, moralejas o mensajes punitivos, sino la exposición de una percepción de la realidad violenta que se está transformando en una nueva cotidianidad que comienza a ocupar los estantes, las pantallas, la radio, la ropa... en fin, todos aquellos espacios asignados a la privacidad y el ocio que, en los 90, comienzan además a ser apropiados por la cotidianidad del consumo. Así, pues, algunos críticos comenzarían a hacer énfasis en el carácter tendencioso del tema, señalando que “lamentablemente está de moda el narcotráfico” (Rojas, 1992: s/p) —argumento que se

extiende aún hasta nuestros días—. Esta creencia sería sustentada por el lanzamiento de la figura de Chalino Sánchez en 1992; sin embargo, dentro del campo literario, cabe destacar que la “moda” aún no llegaba con su carga peyorativa, pues todos los textos publicados eran leídos bajo una estela sintomática en tanto pretendían exponer una realidad latente del país que, lamentablemente, aún no se había visibilizado en toda su magnitud.

En este sentido, el carácter social que comienzan a obtener estas novelas durante el 90 contribuye a que, algunas, sean creadas por apoyos institucionales o gubernamentales y que sean leídas como obras sintomáticas características del norte, o bien, de escritores que provienen del norte. Tal es el caso de *Cada respiro que tomas* (1991), de Elmer Mendoza, un libro de crónicas que fue escrito con el apoyo DIFOCUR, instancia que en el 1991 abrió el programa “Narcotráfico, Sociedad y Cultura”. Un par de años después se publicaría *El cadáver errante* (1993), un libro que conjuga el género policial y el humor para contar una historia de narcos sinaloenses; la novela fue presentada por el escritor Héctor Chavarría, quien destacó la novedad del tema. Ese año saldría también a los estantes *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993), de César López Cuadras, obra galardonada con el Primer Lugar del Concurso de Publicación de Obra Literaria convocado por la Universidad de Guadalajara; mientras que, un año después, sale a la venta la quinta de edición de la novela *Diario de un narcotraficante*, de A. Nacaveva, la cual —según su portada— alcanzó en 1994 una venta aproximada de 50,000 ejemplares. De forma paralela a estas publicaciones, en Colombia se publican las novelas *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo, y *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo.

El auge de libros relacionados con el narcotráfico que tiene lugar en los primeros años de 1990, aunado al asesinato del Cardenal Juan Jesús Posadas¹⁴ en el Aeropuerto

¹⁴ Este acontecimiento resulta de vital importancia porque tanto el encuentro armado que hubo entre los sicarios de los Arellano Félix y Joaquín Guzmán Loera, así como la millonaria recompensa por los implicados

Internacional de Guadalajara en 1993, propició que el narcotráfico comenzara a ser objeto de estudio recurrente por la academia. En 1995, comienzan a crearse y presentarse perspectivas y categorías que permiten el análisis de la subcultura del narcotráfico, así como del fenómeno literario en boga. Luis Astorga publica, finalmente, su estudio *Mitología del narcotraficante en México* (1995), en el cual estudia los arquetipos del mundo del narcotráfico así como la estética que se hace presente en los narcocorridos; por su parte, el mismo año en Colombia, el periodista Héctor Abad Faciolince acuña el término sicaresca para referirse a las novelas que se desarrollaban en torno a la figura del sicario y que estaban adquiriendo protagonismo en la industria literaria y, en el caso de México, también en la industria musical. El 95 también es el año en el cual Los Tucanes de Tijuana alcanzan la fama internacional con su disco *14 Tucanazos bien pesados* (1995), un álbum de corridos que, por primera vez, aborda de forma explícita el tema de la violencia del narcotráfico y gracias al cual rompieron un récord de venta de más de 2 millones de discos.

El narco comienza a cumplir una de las características más importantes del pop. Se convierte en un producto de alta circulación y rentabilidad, ya no sólo en Estados Unidos, sino también en México. De igual forma el tema constituye una suerte de capital simbólico en los círculos literarios, donde el tratamiento del tema continúa colocando a los autores dentro de las páginas de periódicos y revistas de amplia distribución como *Proceso*, *El Universal*, *El Nacional*, entre otros, por lo que el listado de obras comienza a aumentar año con año. En 1996, Gerardo Cornejo publica la novela-corrido *Juan Justino Judicial*; Leónidas Alfaro, *Tierra Blanca* con el apoyo del DIFOCUR y Juan José Rodríguez, *Mi nombre es Casablanca*. En 1998, Óscar de la Borbolla hace su debut como novelista con *La vida de un muerto*; mientras que en 1999 se publicarían las dos novelas más trascendentales de esta década: *Porque*

en el asesinato del Cardenal (entre los que estaban Guzmán Loera y el Güero Palma), devendrían en piedra angular de lo que, posteriormente, sería el mito del Chapo Guzmán, el cual permea parte importante de la historia del narcotráfico en el siglo XXI.

parece mentira la verdad nunca se sabe, de Daniel Sada y *Un asesino solitario*¹⁵, de Élmer Mendoza, quien, tras esta novela, se convertiría en el emblema de la literatura del narcotráfico.

Debido a la alta producción editorial que se da en estos años, la década de los 90 resulta trascendental en el marco de la literatura del narcotráfico porque es el momento en que lo literario se incorpora definitivamente a un mar de producciones culturales que, desde los años 60, había generado y distribuido una serie de mercancías relacionadas con lo narco. Ante este panorama se vuelve imperativo preguntar cómo se presenta la literatura ante un fenómeno que, década tras década, se ha acentuado y desbordado en múltiples productos culturales que, además, nacen desde y para la audiencia de masas. Ante dicho panorama, se vuelve imperativo aceptar la imposibilidad de seguir mirando lo literario como un hecho aislado y cerrado en sí mismo, pues al incorporarse como una mercancía más en el horizonte de consumo, la literatura del narcotráfico exhorta a mirar lo literario como parte un campo de producción complejo —en el que intervienen telenovelas, corridos, películas, teleseries, raps, etc.—, el cual no la desacredita sino que, por el contrario y de acorde a la esencia del narcopop, la resignifica. Así, el estrecho maridaje que comienza a revelarse en los años 90 entre narcotráfico y mercado, entre narcotráfico y moda, permite aproximarnos a estas obras como parte de un mapa cultural más amplio en el que se comunica con otros discursos que permiten repensarla a partir de su relación con los imaginarios y el pop, instancias a las que recurre como una matriz de sentidos que recupera las formas y las formulas y que, por tanto, se vuelve “parte constitutiva del sentido que lo real tiene” (Barbero, 2002: 73) no sólo en las ficciones relatadas, sino en el acto de recepción. Asimismo, las relaciones de la literatura con

15 La inclusión de esta novela en el presente listado obedece a su interpretación cultural como novela del narcotráfico y no a su contenido específico, pues en ningún momento se revela que la identidad del asesino solitario fuera la de un narcotraficante. Esta lectura comienza a adquirir popularidad en el primer lustro de los años 2000 cuando se da el boom del periodismo de investigación ligado al narcotráfico.

el narcopop permiten descubrir en qué medida estas interrelaciones permiten la creación de nuevas estrategias narrativas que permitan sondear la distancia entre lo real y la realidad relatada, e incluso, en qué medida lo pop permite cuestionar los lugares comunes del narcotráfico desde una perspectiva crítica, o bien, reafirmarlos, tal y como se estudiará en el análisis de *Fiesta en la Madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos, y *Perra Brava* (2010), de Orfa Alarcón.

***FIESTA EN LA MADRIGUERA:* INVESTIGUEMOS LA REALIDAD**

3.1. La guerra contra el narco: el Calderonato y sus lenguajes

Si bien el tema del tráfico de enervantes ha permeado la sociedad mexicana de forma importante y pública desde los años 80, lo cierto es que existe un narcotráfico antes y después de Felipe Calderón. La primera evidencia es estadística. De acuerdo a datos del INEGI, el sexenio de Calderón reveló un aumento del 50% en número de homicidios, respecto al gobierno de Vicente Fox¹⁶; de este modo, tras anunciar La Guerra contra el Narcotráfico el 10 de diciembre de 2006¹⁷ hasta el final del 2012, hubo un incremento en materia de violencia e inseguridad: se estima que más de 22 mil personas desaparecieron y más de 100 mil murieron (Ramírez, 2019: en línea) en situaciones relacionadas con el crimen organizado. Estas cifras revelan un primer impacto, pues este incremento sólo sería la antesala de una espiral de violencia que, aún ocho años después, no ha sido atenuada.

La segunda evidencia está relacionada con las narrativas mediáticas. A partir de Felipe Calderón, los medios de comunicación devienen en un elemento de gran importancia para la reconstrucción simbólica de la realidad, sobre todo en aquella relacionada con la violencia y el tráfico de drogas. A partir de esto, y siguiendo la propuesta que realiza el sociólogo Antonio Meyer Rodríguez en su investigación *Narcotráfico, medios de comunicación y opinión pública* (2015), puede aplicarse a este periodo la teoría de la *Agenda Setting*, desarrollada por McCombs y Shaw en 1972, la cual dicta que “lo que sabemos del mundo se basa, sobre

16 Durante el sexenio de Vicente Fox se registraron 60 mil 162 homicidios del 2001 al 2006, mientras que, en el gobierno de Calderón, se contabilizaron 121 mil 613 del 2007 al 2012. (INEGI, 2019).

17 La guerra contra el narcotráfico fue anunciada por el mandatario Felipe Calderón el 10 de diciembre de 2006.

todo, en lo que los medios de comunicación deciden decirnos” (McCombs y Shaw en Meyer Rodríguez, 2015: 17). Frente a esto resulta significativa la exaltación que estos realizaron en torno a las detenciones, los actos violentos y las ejecuciones, puesto que, a partir de ella, se instaura, en primer lugar, un clima social que gira en torno al miedo y la inseguridad y, en segundo, una espectacularización de la violencia que no buscaba impulsar una comprensión o aproximación crítica al fenómeno sociopolítico del crimen organizado, sino, por el contrario y tal como señala Meyer Rodríguez, incidir en la representación de las percepciones ciudadanas (Meyer, 2015: 36) para las que el narcotráfico apareció, de forma repentina, al centro¹⁸ de toda normalidad.

Para guiar este clima de incertidumbre, los medios también contribuyeron a lo que el investigador Fernando Escalante Gonzalbo, en su estudio *El crimen como realidad y representación* (2015), llama la elaboración retórica del enemigo (Escalante, 2015: 31). A partir del 2006, y como parte del discurso oficialista, el narcotraficante se constituye como una alteridad criminal y salvaje que debe de ser subyugada por la figura heroica y disciplinada del soldado —que, a su vez, funge como portavoz del Estado—, como explora Oswaldo Zavala en la introducción de su libro *Los cárteles no existen* (2018). Sin embargo, este enemigo responde de antemano a una dimensión imaginaria: proveniente del norte, armado, de origen vulgar, con mal gusto, pero con un incuestionable poder y capital económico, el narcotraficante del sexenio de Calderón alude, en primera instancia, a la elaboración simbólica del narcopop, creada a partir de los corridos, los mitos, las películas de las décadas de los años 60 y 70, con el propósito de conjugar una serie de estereotipos capaces de “estar en sintonía con los temores, prejuicios y estereotipos del público”

18 Como pudo vislumbrarse a lo largo del segundo capítulo de la presente investigación, el narcotráfico, a lo largo de los últimos cien años, siempre se ha encontrado presente en el territorio nacional. Sin embargo, la estrategia mediática del sexenio de Calderón propició la construcción del narcotráfico como una presencia repentina, transgresora y desbordada que rompía toda noción de normalidad.

(Escalante, 2015: 32) que, repentinamente, se vio cercado por una violencia que, ahora, tenía una fuente y un rostro fácilmente identificable.

Asimismo, la estrategia mediática de La Guerra contra el Narcotráfico completa esta elaboración con la instauración de nuevos lenguajes; de este modo, no sólo fortalece los estereotipos del imaginario colectivo, sino que, a su vez, fabrica una dimensión semántica específica para la descripción y alusión de la realidad transmitida. A este respecto, Fernando Escalante señala la implementación de un vocabulario cuya finalidad es trazar unas cuantas líneas que puedan esbozar un panorama general del fenómeno, o como él lo denomina, un “conocimiento estándar” sobre el crimen organizado (Escalante, 2015: 56), que, además, es accesible para cualquier público. Dentro de este vocabulario, de acuerdo a lo recuperado por el sociólogo mexicano, se encuentran —y posteriormente, popularizan— palabras como sicario, cártel, levantón, halcón y plaza; pero también pueden incorporarse otras como narcomantas, narcomensajes, pozoleros, mulas, patrullajes, balacera, descabezados, etc. La reproducción continua de este lenguaje facilitó un distanciamiento importante entre el mundo del trasiego de drogas y sus producciones simbólicas, ya que, por un lado, permitió la condensación del complejo fenómeno del narcotráfico, a la par que brindó una ilusión de entendimiento sobre el mismo al “[identificar] un conjunto de sujetos, prácticas y situaciones fuera de lo ordinario” (Escalante, 2015: 63), cuya violencia, además, se rebasaba todos los días.

Con base en esto, durante el sexenio de Felipe Calderón, la elaboración tanto del lenguaje como del enemigo se conjugaron en los medios para erigir La Guerra contra el Narcotráfico: un relato simple, estilizado y, además, hegemónico, a partir del cual discurso político y transmisión mediática delimitan las reglas de enunciación y representación del narco y, en consecuencia, establecen las pautas para la elaboración del sentido de la realidad. Así, pues, el 2006 marca un antes y un después en tanto se constituye una visión

mediatizada del mundo frente al narcotráfico, a través de la cual la experiencia de los acontecimientos sólo es posible mediante el consumo de los medios de comunicación de tal forma que “el sentido no existe sin la forma y que toda forma es una imposición de sentido” (Barbero,2002:79). Frente a este panorama la literatura de este periodo entra en una coyuntura importante, pues ¿en qué medida puede establecer perspectivas críticas frente a una realidad que, de antemano, se presenta como ficticia? O bien, ¿en qué medida reproduce los estereotipos y las narrativas de la guerra del sexenio?

3.2. La otra cara de la guerra: entre la realidad y la ficción

Antes del sexenio de Felipe Calderón, el narcotráfico ya era un tema importante en los debates literarios. Basta recordar la polémica entre el crítico Rafael Lemus y el escritor Eduardo Antonio Parra, que tiene lugar durante el 2005 en *Letras Libres*, y donde se discute el auge de la llamada narcoliteratura. La importancia de este debate ya se ha referido con anterioridad en el presente trabajo; no obstante, resulta pertinente evocar nuevamente el centro de aquella discusión: la pugna entre el carácter sintomático (Parra) y el mercantil (Lemus) de este tipo de narrativas, debido a que ésta parece fortalecerse y resignificarse del 2006 al 2012, años en los que el tema del narcotráfico acentúa, gracias a la estrategia mediática del calderonato, su carácter atractivo y comercial para la industria editorial.

Si bien para el 2006 ya se habían publicado obras de gran importancia como *Juan Justino Judicial* (1996), *Un asesino solitario* (1999), *Mi nombre es Casablanca* (2002), *Nostalgia de la sombra* (2002) y *Trabajos del Reino* (2004), no es sino hasta el 2007 que se revela un aumento importante en los tirajes y las ventas de libros relacionados con el narcotráfico. Sin embargo, esta tendencia parece competir únicamente a los libros de investigación periodística, como *El cártel* (Blancornelas, 2002) o *Los capos* (Ravelo, 2005),

cuyos registros de venta “superan los 10 mil ejemplares en un país donde las ediciones regulares oscilan entre las 2 mil y las 3 mil unidades” (Israde, 2007: 9). Así, la reproducción de la realidad violenta y el cuestionamiento de los discursos oficiales abren un espacio de juego en donde el realismo se configura como un *habitus* narrativo que debe ser adoptado para incorporarse al campo del mercado editorial, el cual parece actuar “como una instancia de consagración que gobierna la producción de los escritores” (Bourdieu, 2002: 26) al abrir canales de visibilización, distribución nacional y, en ocasiones, internacional y, por tanto, cierto capital social y económico.

Frente a esta tendencia, es significativo las tomas de posición a través de las cuales los autores de ficción se inscriben al campo: en el año 2006, Guillermo Rubio publica su primera novela *Pasito Tun Tun*, en la cual recurre a la tradición de la novela negra para narrar la historia de Yaqui un policía/sicario que debe asesinar a un político prófugo. En el 2007, sale a la luz *Sicarios*, de Homero Aridjis, obra que recurre a la descripción detallada y descarnada de la violencia para hablar, no sólo del narcotráfico, sino de la colusión de agentes policiales y gubernamentales en dicho mundo. En 2008, es publicada *Balas de Plata*, de Élmer Mendoza, quien a través de su detective el Zurdo Mendieta también apela a lo *noir* para descifrar los caminos del hampa. En 2009, debutan en el campo literario los periodistas Alejandro Almazán, Alejandro Páez Varela y Víctor Ronquillo con *Entre Perros*, *Corazón de Kaláshnikov* y *Sicario*, respectivamente, novelas que parten, de acuerdo a los autores, de casos reales y experiencias vivenciales; asimismo, en este año llega a México *El poder del perro* (2009), de Don Wislow, novela negra que busca la reconstrucción histórica del narcotráfico en los Estados Unidos de los 60.

En este sentido, se hace presente en las obras ficcionales una preocupación por tratar de reproducir situaciones reales y contextuales de la violencia en México desde géneros que faciliten la creación de una perspectiva, no sólo verosímil, sino realista que permitan acortar

“la distancia entre espacios de violencia y recintos de lectura [para] enganchar a sus lectores con una promesa de máxima autenticidad” (Sperling, 2015: 156), con el propósito, quizá, de entrar en juego con el boom del periodismo de investigación que, a lo largo de este periodo, se mantuvo en boga. No obstante, esta distancia no parece tener sólo un fin estético, sino también un interés económico por parte de las industrias editoriales. Frente al impacto de ventas milenarias como las de *El Cártel*, que alcanzó más de 80 000 ejemplares vendidos, o las de *De los Maras a los Zetas* (2006), que tuvo alrededor de 25 000 (Israde, 2009: 9), la inclinación y capitalización del realismo revela que el texto literario se transforma en un objeto cuyos intereses y tendencias estéticas, sociales, políticas están, directa o indirectamente, delimitadas por el circuito del mercado cultural, ya que el creador “está hecho en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo” (Bourdieu, 2002: 253). Pero como también afirma Bourdieu, el campo es sujeto a reestructurarse en tanto se trata, únicamente, de un espacio de los posibles que puede tomar rutas inesperadas. Por esta razón, resulta de igual manera sintomático la reedición de *Trabajos del Reino*, que tuvo lugar en el 2008 por parte de la editorial española Periférica, y la posterior publicación de *Fiesta en la Madriguera*, obra debut del autor jalisciense Juan Pablo Villalobos, publicada por editorial Anagrama.

Contrarias a las novelas que las enmarcan — a excepción de *Al otro lado* (2008), de Heriberto Yépez, que también se inscribe en esta propuesta—, las obras de Herrera y Villalobos apuestan por la reproducción no realista del narcotráfico, o en los términos de la investigadora Lisa Quaas, por un aumento del nivel de ficcionalización (Quaas, 2018: 324). Esto permitió que fueran particularmente aplaudidas por la crítica literaria, ya que su propuesta estilística parte de la diferencia: si sus contemporáneas buscaban referenciar o anclarse a un universo conocido, estas dos novelas se enunciaron desde la distorsión. Esta relación directa que mantienen con las otras posiciones al interior del campo de producción

en el que se inscriben, propicia que reciban “su valor distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes” (Bourdieu, 2002: 345), pues proponen una posición problemática frente a la tendencia estilística imperante de los creadores y la industria: estas novelas no aspiran a reducir la distancia entre lo real y la realidad relatada, sino que la amplían. Para ello, Herrera recurre a la fábula y a la alegoría como estrategias narrativas, mientras que Villalobos opta por una *bildungsroman* construida a partir de la parodia y la ironía; de este modo, se acentúa el sesgo frente a la cotidianidad violenta, por lo que no hay una apropiación total de las fórmulas y discursos hegemónicos, maniqueos y oficialistas, sino una suerte de caricaturización de los lugares comunes que busca abrir en los lectores un espacio de reflexión crítica como podrá verse en el siguiente análisis.

3.3. Vamos a ser realistas: análisis literario

Como pudo evidenciarse en los dos apartados anteriores, para el año 2010 nombrar el narcotráfico en México ya implicaba, inevitablemente, evocar las narrativas que se instauraron durante los primeros años del sexenio de Felipe Calderón. Suponía pensar el narcotráfico en relación a una serie de imaginarios que evocaba las guerras entre cárteles, los enfrentamientos militares, las ejecuciones espectaculares, es decir, toda una semántica de la crueldad que era transmitida en vivo y en directo por las cadenas de televisión nacional. De igual forma, y ante este panorama, los productos editoriales del momento buscaban incorporar este sentido de realidad al aludir a los rasgos popularizados del narco, para producir un efecto de realismo que, muchas veces, se hacía cómplice de los discursos políticos del mundo extraliterario. La importancia de la novela debut de Juan Pablo Villalobos recae, precisamente, en la recuperación de algunos de los pilares que estructuraron esos discursos —la espectacularización, la distorsión de la realidad, la construcción de estereotipos mediáticos y el enaltecimiento de los valores neoliberales y patriarcales—, pero

también su puesta en jaque, pues el autor edifica un producto cultural que, a partir de la voz infantil y los rasgos humorísticos, pretende subvertir y cuestionar dichas narrativas. Así, Villalobos debuta con una intención autoral clara: hacer uso de la mirada infantil para narrar la violencia sin tener que establecer juicios morales (Villalobos en *El Universal*, 2010: 13), o en otros términos, servirse de dicha posición enunciativa con el propósito de colocar un distanciamiento reflexivo frente al fenómeno del narcotráfico.

Esta distancia también es traducida por el autor a una condición espacial en el texto. La trama de la novela acontece, como bien señala el título, al interior de una madriguera: una hacienda construida en medio de la nada, donde Tochtli, el hijo de un capo, apenas y mantiene contacto con el mundo exterior. “El problema es que no conozco mucha gente. Si acaso conozco trece o catorce personas” (Villalobos, 2010: 11); a partir de este aislamiento, el protagonista construye su realidad desde un sesgo que sólo es cubierto por la enunciación de la experiencia ajena de Youcault, Miztli, Mazatzin, etc., y sobre todo, por las imágenes transmitidas en la televisión y el cine, que se presentan como los medios más importantes para la configuración de su realidad inmediata. Este carácter intermedial en medio del encierro permite, en primer lugar, mirar la madriguera como un universo de representaciones herméticamente cerrado —que evoca el mito de la caverna de Platón— en el cual sólo es posible aprehender lo real de forma indirecta a través de las sombras proyectadas en las paredes, o en tiempos de la narcoviolencia, mediante las imágenes transmitidas en las pantallas; en segundo lugar, y en este sentido, la madriguera y la condición de Tochtli opera como una metáfora epistémica que busca cuestionar cómo, en nuestra condición de lectores y espectadores, construimos el sentido del narcotráfico.

Frente a esto, son significativas tanto la configuración del protagonista, como la relación que mantiene con las palabras. Pese a la exposición mediática que vive en su día a día, Tochtli no es un niño que participe de las lógicas y los relatos del mundo adultocéntrico

que le rodea. No obstante, parece adoptar las líneas de estas fuerzas centrípetas que “unifican y centralizan el pensamiento ideológico-verbal” (Bajtin, 1981: 271) para desjerarquizarlas y subvertirlas a partir de un efecto cómico, el cual se genera, precisamente, por su obsesión de querer hacerse del lenguaje que lo circunda y la imposibilidad de interiorizarlo si no es a través de la memorización y la repetición, tal y como se establece desde los primeros párrafos de la novela:

Algunas personas dicen que soy un adelantado (...) Yo no pienso que soy un adelantado. Lo que pasa es que tengo un truco, como los magos, que sacan conejos de los sombreros, sólo que yo saco las palabras del diccionario. Todas las noches antes de dormir leo el diccionario. Lo demás lo hace mi memoria que es muy buena, casi fulminante.

(Villalobos, 2010: 11)

Así, ante el vasto espectro del lenguaje que habita en los diccionarios y enciclopedias que consulta día con día, Tochtli sólo es capaz de ordenar los hechos que acontecen en su cotidianidad bajo los estándares de lo sórdido, nefasto, pulcro, patético y fulminante; es decir, únicamente a través de aquellas palabras que ha podido aprender de memoria y reproducir de forma indiscriminada sin detenerse en la asimilación del significado. No obstante, su continua incorporación en el texto, construye un efecto irónico que, de acuerdo a lo planteado por el teórico Lauro Zavala, expone “los límites de nuestra percepción de la realidad” (Zavala, 2005: 20), lo cual es reforzado con la descolocación que hace Tochtli del sentido de las palabras respecto a la realidad a la que pretenden referir. Un ejemplo claro de lo anterior acontece cuando Yolcalt decide poner a prueba a Tochtli por primera vez:

El otro día vino a nuestro palacio un señor que yo no conocía. Yolcalt quería saber si yo era macho o no era macho. El señor tenía la cara manchada de sangre y, la verdad, daba un poquito de miedo verlo. Pero yo no dije nada. (...) Me quedé muy serio mientras Miztli y

Chichilkuali le daban golpes fulminantes. (...) Yolcaut me dejó ir antes de que [lo] convirtieran en cadáver. Seguro que lo mataron (...) Si contara a los muertos yo conocería a más de trece o catorce personas. Unos diecisiete o más. Pero los muertos no cuentan, porque los muertos no son personas, los muertos son cadáveres. En realidad hay muchas maneras de hacer cadáveres.

(Villalobos, 2010: 19-20)

Si la mirada adulta y mediática constituía lo que Bajtin llama una fuerza centrípeta, a partir de esta inadecuación Tochtli, se posiciona como una fuerza centrífuga que descentraliza y desunifica (Bajtin, 1981: 272) todos los vocabularios y lenguajes realistas del narcotráfico; de esta manera, consigue aludir a la función dialógica de la ironía (Zavala, 2005: 21), la cual presupone la existencia de un lector implícito capaz de identificar las rupturas y las transgresiones que acontecen en el texto frente a los discursos convencionales. Por ello, también conforma una estrategia narrativa que, más que tender puentes entre lenguaje y realidad, plantea vacíos que posibilitan momentos de indeterminación a partir de los cuales el chiste opera, pues, de acuerdo a la propuesta del teórico alemán Wolfgang Iser, “la indeterminación representa una condición elemental para el efecto” (Iser, 1993:101). En ésta se confronta la experiencia vital de una comunidad lectora, que es consciente de las situaciones reales de la violencia extraliteraria y participa de sus normativas, con el texto literario que, si bien alude a estas referencias de manera reconocible, las somete a una remodelación imprevisible para subvertirlas, y a partir de ello, cuestionarlas en tanto abre perspectivas que permiten una mirada distinta sobre ese mundo que es conocido por experiencia y, así como Tochtli, de memoria. Para acentuar este propósito, el autor alude, no sólo a sensibilidades específicas, sino también a imaginarios concretos que son partícipes del mismo relato totalizante de la guerra contra el narcotráfico.

En medio de alusiones a la mansión, el lujo, los jardines, las joyas, las mujeres y el zoológico que, junto a la obsesión del protagonista por los hipopótamos, alude a la legendaria Hacienda Nápoles de Escobar, Juan Pablo Villalobos vertebró un mundo ficcional que opera a partir de la recuperación de las narrativas y los mitos populares que se han construido alrededor de los narcotraficantes; es decir, desde un universo previamente filtrado por el espectro del narcopop y que, por tanto, se revela como no auténtico y no realista. En consecuencia, la descolocación entre sentido y realidad se fortalece, ya que la inadecuación no sólo habita en la relación de Tochtli con el lenguaje, también en su imposibilidad de acceder al mundo de la violencia si no es a través de una serie de referentes y mediaciones que, para él, configuran y cercan la perspectiva de su realidad inmediata en la que no existe “ninguna correspondencia exacta con los objetos del ‘mundo vital’ sino que produce sus objetos a partir de los elementos que encuentran en dicho mundo” (Iser, 1993: 102), los cuales, como se ha mencionado anteriormente, están filtrados por la experiencia ajena de Youcault, Miztli, Mazatzin, etc., y sobre todo, por la transmitida en la televisión, el cine y la música.

En el caso de la televisión, el acceso a esta serie de representaciones tiene para Tochtli las mismas implicaciones que para la comunidad lectora de narcoficción: una entrada segura y controlada a los mundos de la violencia, donde todos los acontecimientos se convierten en imagen y espectáculo. Se trata, a decir del teórico Jesús Martín-Barbero, de una transición de forma a fórmula en la cual tiene lugar “la operación de conformación, de banalización, de despolitización” (Martín-Barbero, 2002: 83), y finalmente, de vaciamiento. A partir de esto, Tochtli construye una visión distorsionada de su entorno violento, el cual simplifica al mirar su vida siempre desde la distancia del espectáculo, como si su realidad fuera una continuación y una extensión de los hechos mediatizados, tal y como puede revisarse en el siguiente párrafo:

Esto es lo que pasaron hoy en las noticias de la tele: en el zoológico de Guadalajara los tigres se comieron enterita a una señora, menos la pierna izquierda. A lo mejor la pierna izquierda no era muy succulenta. O a lo mejor los tigres ya estaban satisfechos (...) Dijeron que podría tratarse de un suicidio o de un asesinato (...) Nosotros no usamos a nuestros tigres para los suicidios o para los asesinatos (...) Los usamos para que se coman los cadáveres (...) Son animales fuertes y muy bien proporcionados que da gusto ver. Ha de ser por la buena alimentación.

(Villalobos, 2010: 34)

Frente a la pantalla, los límites que separan su mundo de los hechos mediatizados se relativizan al mostrar cómo la televisión, “que pretende ser un instrumento que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en un instrumento que *crea* realidad” (Bourdieu, 1997: 28). Esto, por un lado, refuerza la aparente ingenuidad con la que Tochtli mira el mundo; mientras que, por otro, contribuye al efecto cómico de la novela en tanto fortalece la relación incongruente entre discurso real – discurso mediático y, como resultado, acentúa la ironía al exhibir la contradicción entre lo dicho y lo entendido. Asimismo, la presencia del discurso televisivo fortalece el espacio de indeterminación que apertura Villalobos al exponer una experiencia extraliteraria concreta: la televisión que, paradójicamente, oculta mostrando. Esto adquiere especial relevancia con el diálogo que, posteriormente, se mantiene entre el protagonista y Yolcault:

Yolcault miró conmigo la noticia y cuando se acabó me dijo cosas enigmáticas. Primero me dijo:

— Ahhh, la suicidaron.

Y luego cuando acabó de reírse:

— Piensa mal y acertarás.

(Villalobos, 2010:35)

Tanto la opacidad de los mensajes transmitidos por la televisión, como las frases enigmáticas de su padre —y de las figuras adultas, en general— que se repiten a lo largo de la novela, comienzan a apuntar hacia la columna invisible que se mantendrá a lo largo de todo el relato de Tochtli: la estructura ficcional del doble significado, la cual, en términos iserianos, consiste en el proceso de ocultación y revelación simultánea en la que se dice siempre algo distinto de lo que se quiere decir (Iser, 1993: 53). Esta estructura alude a la dimensión afectiva del texto, a partir de la cual la tensión entre lo manifiesto y lo latente permite a la novela abrir un espacio de juego entre obra y lector, en el cual el texto deviene en una matriz de significados que hace surgir un universo que rebasa los referentes directos y que, entonces, sólo cobra sentido al ser interpretados. De este modo, el chiste podría permitir, por un lado, cuestionar las versiones hegemónicas de la violencia y, en consecuencia, conducir a una reflexión crítica de la realidad. No obstante, lo anterior no sólo es evidenciado en la relación que establece el protagonista con la televisión, sino también con todos los otros relatos que lo circundan, entre ellos, el histórico.

La madriguera también es habitada por Mazatzin, un profesor particular cuyo propósito es enseñarle a Tochtli las cosas de los libros, entre las que destacan la conquista de México y la revolución francesa. Dicho personaje, desde el cliché del maestro de izquierda que “usa camisas de manta y huaraches como si fuera indio” (Villalobos, 2010:17), busca presentar los ejercicios de violencia como una barbarie que nace a partir de los abusos de poder; sin embargo, estos son captados por Tochtli, quizá en consecuencia de su formación televisiva, sólo en términos de imagen y entretenimiento: “es un tema divertido, con guerras y muertos y sangre” (Villalobos, 2010:17). Esta asimilación lúdica también se entrevé en los juegos que mantiene el protagonista con su padre, y que además vertebran su aprendizaje de la violencia:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres de un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta catorce. Todo depende de dónde les des los balazos. (...) Todo esto lo sé por un juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado.

(Villalobos, 2010: 18)

Este juego apunta a construcciones de pedagogías de la crueldad a partir de las cuales, en términos de la antropóloga argentina Rita Segato, se “habitúa y programa a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (Segato, 2018: 11), tal y como la mediatización de la TV transfigura la muerte en imagen espectacular. Esta aprehensión lúdica de las manifestaciones de la violencia posibilita, por un lado, la ridiculización del discurso de Mazatzin, quien funge como porta voz de una serie de valores sociales y políticamente deseables; mientras que, por otro, subvierte la expectativa del lector, quien podría identificarse con la postura de dicho personaje y, como resultado, participa de un humor que escandaliza e incomoda debido a que se enuncia desde el tabú: los cuerpos cosificados y los cadáveres que se hacen, como si de una cadena de producción se tratase, en el mundo del narcotráfico. Esto, a su vez, apunta a un tema adicional que forman parte importante de la construcción de las pedagogías anteriormente mencionadas: la masculinidad.

Ante esto, resulta interesante cómo la apropiación del discurso del macho que Tochtli aprehende, memoriza y repite a partir de la exhortación de su universo inherentemente masculino, también está atravesado por las mediaciones pop. La fascinación que el niño siente por la canción popular “El Rey”, del compositor José Alfredo Jiménez, no sólo refuerza

el estereotipo de una masculinidad omnipotente, sino que también opera como un manual formativo a partir del cual se establece una serie de valores eminentemente patriarcales:

Cuando estoy triste Yolcault me dice que no llore, me dice:

—Aguántate, Tochtli, aguántate como los machos (...)

Una canción que me encanta es el rey. Fue la primera canción que aprendí a cantar de memoria. (...) Es que la canción se trata en realidad de ser macho. A veces los machos no tienen miedo y por eso son machos. Pero también a veces los machos no tienen nada y siguen siendo reyes, porque son machos.

(Villalobos, 2010: 29)

La canción, reforzada por las palabras de su padre, generan en Tochtli una imagen que se instaura como manual formativo, el cual no se detiene entre los acordes, sino que se acentúa con la predilección por las películas de samuráis que, conforme avanza la novela, adquieren el mismo tenor:

En la película al final un samurái le cortaba la cabeza a otro samurái que era su mejor amigo. (...) Antes de que me fuera a dormir Yolcault me preguntó si había puesto atención a la película de los samuráis. Yo le contesté que sí.

—Tú un día vas a tener que hacer lo mismo por mí

(Villalobos, 2010: 102)

Como puede verse en los párrafos anteriormente citados, a lo largo de la novela Tochtli se confronta en varias ocasiones con los paradigma del machismo —que, además, siempre aparecen relacionados con la muerte— y los pactos masculinos. Constantemente, es puesto a prueba bajo su espectro. Basta recordar la muerte de los hipopótamos o cómo, en las primeras páginas del libro, el protagonista se vuelve espectador, por mandato de su padre, de la tortura y humillación de un hombre que, en medio de los golpes, sólo puede llorar y

gritar “¡No me maten!” mientras se orina los pantalones. De esta manera, para el niño la fabricación de un relato sobre la masculinidad sólo es posible acudiendo a estos referentes de lo popular, como la canción de José Alfredo Jiménez y la imagen cinematográfica del charro, pero también a otros que interpelen o aluden a la constitución del poder o a una posición de superioridad que, desde su mirada infantil, sólo puede descifrar de forma sinecdótica a través de su obsesión por las cabezas, la cual se interrelaciona con el imaginario propagandístico más famoso de La guerra contra el narco: la decapitación

A partir de la mención continua a la revolución francesa, Tochtli hilvana una dimensión semántica importante y determinante en torno al tema, cuyos primeros guiños se encuentran en la fascinación inicial, casi fetichista, que el niño muestra por los sombreros, en los cuales ve una seña de poderío y autoafirmación, según lo expresa el propio personaje:

Me gustan mucho los sombreros (...) sirven para la distinción. O sea, los sombreros son como las coronas de los reyes. Si no eres rey puedes usar un sombrero para la distinción. Y si no eres rey y no usas sombrero terminarás siendo un don nadie.

(Villalobos, 2010: 12)

La alusión al sombrero no resulta gratuita, puesto que, dentro del imaginario colectivo de las comunidades lectoras, refiere a uno de los símbolos emblemáticos de la narcocultura. Desde esta consciencia, el autor propone una imagen que no es sólo símbolo, sino también camino y destino: el sombrero deviene en corona y, quien lo porta, en cabecilla, tal y como queda demostrado en el caso de Yolcault, quien es conocido en los noticieros como El Rey. Aunado a lo anterior, a partir de la idea de la distinción, los sombreros representan una forma de mediación a través de la cual el protagonista forma distintas máscaras mediante las cuales toma postura frente a su entorno: el sombrero de mago, el tricornio, el sombrero de safari, de samurai y, finalmente, el de detective. El accesorio posee entonces una instrumentalización

simbólica, pues le permite a Tochtli inmiscuirse y desentrañar el mundo que acontece dentro de la madriguera mediante distintas identidades intercambiables que se encadenan con el propósito de continuar la búsqueda de un sentido auténtico. No obstante, ésta es atravesada por distintas plataformas de representación, como la televisión, en la que comienzan a aparecer diversos cadáveres “enigmáticos” sin cabeza que el protagonista relaciona inmediatamente con las decapitaciones de los reyes franceses, o las realizados en las películas de samuráis:

Hoy hubo un cadáver enigmático en la tele: le cortaron la cabeza y ni siquiera se trataba de un rey. Tampoco parece que fuera obra de los franceses, que gustan tanto de cortar cabezas. Los franceses ponen las cabezas en una cesta después de cortarlas. Lo miré en una película (...) Los mexicanos no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo. Parece que es algo muy importante, porque el señor de las noticias repetía una y otra vez que la cabeza la habían enviado dentro de una caja de brandy añejo.

(Villalobos, 2010: 42)

En este cruce de referencias, comienzan a presentarse paralelismos que, para el lector, podrían resultar inadecuados en tanto escenifican un desencuentro absoluto con la realidad experimentada. En este punto de inflexión, el texto literario se autoexpone como un constructo que no pretende la representación puntual y exacta de los objetos existentes, sino por el contrario, la edificación de objetos que, a decir de Wolfgang Iser, “no posee(n) la determinación universal que corresponde a los objetos reales (pues) son realizados con ciertos valores de indeterminación” (Iser, 1993: 127) que exigen la participación del lector para ser completados, en este caso particular, como un efecto de extrañamiento y comicidad ante la frialdad con la que se mira la violencia y, quizá, se le naturaliza. De igual manera, esta

inadecuación plantea la imposibilidad de Tochtli de elaborar una aproximación objetiva a los acontecimientos que le rodean, ya que toda la madriguera está permeada por referentes y convenciones cuyo significado no se mantiene nunca en la pasividad de lo visto, oído o leído, sino que es combinado de forma incongruente para ser incorporado a la construcción del sentido de la realidad que posee el personaje.

A este respecto, frente a una madriguera que se presenta como un universo herméticamente cerrado en el que el único acceso —aparente— al mundo es por los discursos mediatizados y los filtros creados por los imaginarios y las convenciones, resulta interesante cómo incluso la interrelación de estos es insuficiente para dar cuentas del mundo violento. No obstante, a pesar de esta incapacidad de aprehensión, parece significativo el intento del personaje por “ir a investigar la realidad” (Villalobos, 2010: 44) bajo un esquema de novela de formación que, en este caso particular, no sólo tematiza el aprendizaje de la violencia, las pedagogías de la crueldad, sino la formación misma de un sentido de realidad a través de la fusión de diversos referentes mediáticos. A partir de su cualidad disruptiva, Tochtli, como agente centrífugo, dialoga con todos los intertextos de la novela para plantear una metáfora epistémica de las limitaciones de nuestra mirada frente al narcotráfico, pues la inadecuación del texto es reflejo de nuestra propia inadecuación en un mundo en el que los medios, más allá de mostrar una representación de lo real, lo constituyen.

En *Fiesta en la Madriguera* la distancia crítica y la subversión humorística, junto con la apertura de espacios de indeterminación, posibilita que se genere un efecto de reflexión importante. A partir del uso inadecuado del lenguaje, la descolocación entre palabra y realidad, se genera un guiño irónico que revela cómo, en nuestro universo extraliterario, también es posible experimentar una inadecuación entre las representaciones —que a partir del 2006 hemos aprendido de memoria— y el mundo real de la violencia. El humor en esta

novela plantea más preguntas que respuestas, ya que orillar la comunidad lectora a cuestionar en qué medida, como Tochtli, es posible formular una mirada o un discurso auténtico ante la violencia; asimismo, cuestiona, también, si a través de los referentes estamos construyendo una verdad no alucinatoria, o bien, tan sólo participamos de la repetición acrítica e indiscriminada que contribuye a la inconexión entre nuestra sensibilidad y el entorno que habitamos.

PERRA BRAVA: UNA MUJER FRENTE AL NARCOMUNDO

4.1 La posición femenina en los tiempos del narco

Desde que Lola “La Chata” e Ignacia Jasso “La Nacha” —a quien se le conoce por ser la primera líder criminal en Ciudad Juárez— comenzaron a hacer presencia en la prensa amarillista durante los años 30, quedó demostrado el rol activo que las mujeres podían tener en el mundo, esencialmente masculino, del narcotráfico. No obstante, pese al protagonismo que comenzaban a adquirir estas figuras dentro de las estructuras y jerarquías del tráfico de enervantes, sus roles no fueron visibilizados ni interiorizados por la cultura popular hasta que, en los años 50, apareció el corrido “Pancha La Contrabandista”, de Cornelio Reyna y, posteriormente, en 1974, el tema estelar de Los Tigres del Norte “Contrabando y Traición”, que convirtió a Camelia “La Texana” en uno de los primeros personajes mediáticos, masivos y trasnacionales de la narcocultura.

La importancia de recuperar estos referentes radica en que si bien los relatos en que participan —la prensa y el corrido— pertenecen a dos terrenos diferentes, el real y el ficticio respectivamente, resulta indiscutible que las historias de La Chata, Jasso, Pancha y Camelia marcan el punto de partida de los modelos de representación femenina de la narcocultura, razón por la cual se dibujan en ellos algunos elementos que vertebran el imaginario que se

recuperará en las narrativas femeninas ulteriores, tales como la subordinación a una figura masculina que ejerce el control total sobre la plaza; el compañerismo romantizado, y finalmente, la apropiación paulatina del negocio, en el caso de Lola “La Chata” e Ignacia Jasso, y del poder de ejercer la violencia, en el caso de Pancha y Camelia. Estos últimos obtendrán especial importancia en tanto plantean una desestructuración del ideal normativo de la mujer sumisa, pasiva, fiel y recatada, para proponer figuras femeninas que se construyen desde el otro extremo: la acción, el riesgo, la traición y, sobre todo, el ejercicio de la violencia y la agresividad como medio para agenciarse y construirse dentro de un mundo regido por hombres. Sin embargo, es importante mencionar que, como pudo constatare a lo largo del primer capítulo, la construcción de estos modelos no genera imágenes estacionarias, sino dinámicas que se transforman con el pasar del tiempo.

De este modo, si la primera mitad del siglo XX fue propicia para la aparición de mujeres que buscaron definirse a partir de la violencia, la segunda mitad del siglo XX y el inicio del XXI atestiguaron la aparición de nuevos roles en los que, para las mujeres, la corporalidad se volvió un medio de vital importancia para sobrevivir la decadencia económica y el exceso de inseguridad. Por un lado, el cuerpo devino en fuerza de trabajo, como puede observarse en el aumento de casos de “mulas” del narcotráfico¹⁹, tema denunciado por el director Joshua Marston en la película *María, llena eres de gracia* (2004); mientras que, por otro, también se convirtió en un capital simbólico muy codiciado, tal y como describe el autor colombiano Gustavo Bolívar en *Sin tetas no hay paraíso* (2005), novela que tematiza las

19 Mujeres que transportan varios kilos de droga en el interior de sus organismos.

intervenciones quirúrgicas a las que se someten las mujeres para ser del gusto de los jefes de plaza.

Asimismo, cabe mencionar que, si bien la explotación del cuerpo y la afirmación identitaria por medio de la violencia ya habían sido tematizadas en múltiples novelas y productos culturales, en México no habían obtenido un auge significativo hasta que, durante La Guerra contra el Narcotráfico declarada por Felipe Calderón en el 2006, las mujeres comenzaron a participar de los escándalos mediáticos: la captura de Sandra Avilés Beltrán, “La Reina del Pacífico”, en el 2007; la aprehensión de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa 2008, quien fue arrestada ese mismo año en compañía de Ángel Orlando García, operador del Cártel de Juárez; y el ascenso de Eréndira Arellano Félix, quien en 2009 pasó a convertirse en una de las cabecillas más importantes del Cártel de Tijuana. Las imágenes que, hasta entonces, sólo pertenecían al imaginario de la narcocultura y su producción, comenzaron a encontrar referentes en la realidad inmediata y, en este desplazamiento, surgió un nuevo interés por ahondar en la posición que ocupan las mujeres dentro de las organizaciones delictivas o cómo son afectadas por ellas.

Ante esta curiosidad, el poder, la astucia y la belleza fueron las áreas más exploradas y explotadas, sobre todo, por la producción periodística, como puede evidenciarse en obras como “Las damas del narco” (2004) de Mónica Lavín, *La Reina del Pacífico y otras mujeres del narco* (2009) de Víctor Ronquillo o *Miss Narco: belleza, poder y violencia* (2007) de Javier Valdés. No obstante, el centralismo que obtienen estos “valores” en las representaciones femeninas del narcotráfico, desemboca en una exotización que, más que problematizar la

condición de estas mujeres, capitaliza su notoriedad mediática (Herrera Bórquez, 2018: 52). De este modo, se fortalecen los prejuicios colectivos y se generan una amplia variedad de retratos unidimensionales que, a su vez, acentúan los estereotipos de narco mujer que, para el 2002, ya habían sido categorizados en mujer-objeto, mujer-trofeo y mujer-jefa (Valenzuela, 2002: 164), modelos que seguirían reafirmandose en telenovelas o series de gran éxito comercial como *Breaking Bad* (2008), *Rosario Tijeras* (2010) y *La Reina del Sur* (2011).

Aunado a todo lo anterior, las representaciones de la mujer en el mundo del narco se enfrentaban a un problema capital: la apropiación de la experiencia femenina, pues ésta, hasta entonces y como se ha evidenciado en este texto, sólo había sido escrita por hombres, y es justo desde ese vacío desde el cual toma posición, y aparte obtiene notoriedad, la escritora Orfa Alarcón.

4.2 Entre el FONCA y Planeta: los procesos de visibilización autoral

Con la publicación de la novela *Perra Brava*, quedó de manifiesto que, dentro del campo literario, las tomas de posición no corresponden únicamente a perspectivas estéticas o líneas temáticas, ni tampoco se debaten, en los términos expuestos durante el debate de la llamada narcoliteratura, entre lo realmente literario y lo puramente comercial, pues la toma de posición, a decir del sociólogo Pierre Bourdieu, “está definida por su relación objetiva con las demás posiciones” (Bourdieu, 2002: 342); en este sentido, frente a un campo de producción

cultural regido por una masculinidad que, hasta el momento, se había apropiado de la visión femenina frente a la violencia, la obra de Orfa Alarcón marca un cambio en el paradigma imperante a partir del cual se elabora su proyecto artístico —el cual se reafirma tras la publicación de su novela *Loba* (2019)— , a la par que se determina su valor distintivo al interior del campo. Sin embargo, es importante señalar que la toma de posición de la autora no se gesta tan sólo como una elección contestataria ni un impulso creacionista ante una producción cimentada en valores patriarcales, ya que la toma de posición siempre está estrechamente ligada a las relaciones de cooperación e interacción que los productores mantienen con el campo de poder imperante.

En el contexto de producción de *Perra Brava*, este último está representado, en primer lugar, por las instituciones encargadas de impulsar y gestionar la producción cultural en México, y en segundo, por los discursos mediáticos que, como afirma el investigador Oswaldo Zavala, tan sólo reproducen la agenda hegemónica y las estrategias de representación del poder oficial en torno al fenómeno del narcotráfico (Zavala, 2018:79). A partir de esto, resulta significativo apuntar que, en el 2007, la autora Orfa Alarcón recibe el apoyo anual del Programa Jóvenes Creadores del FONCA para la elaboración de su novela debut²⁰, lo cual deja entrever cómo este mecanismo institucional opera, a su vez, bajo criterios políticos: a un año del inicio de La Guerra contra el Narcotráfico, que para entonces

20 La participación de la autora en el FONCA resulta interesante, no sólo por la temporalidad, sino por el capital simbólico que implica. Al ser incluida en el listado de becarios, la autora obtiene, de forma casi automática, cierto prestigio y credibilidad autorial, debido a que el objetivo de esta institución es, precisamente, visibilizar las jóvenes promesas del campo artístico mexicano, razón por la cual también resulta significativo en tanto aumenta sus posibilidades de consagración.

ya había dejado un aproximado de 3,000 muertos de acuerdo a datos del Semáforo Delictivo Nacional, es apoyado un proyecto que pretende dar voz a los acontecimientos violentos que se viven al norte del país. De esta forma, subyacen también procesos de apropiación e institucionalización de obras de carácter sintomático —los cuales ya habían tenido lugar en la década de los 90 con obras como *Cada respiro que tomas* (1991) de Élmer Mendoza, y *Tierra Blanca* (1998) de Leónidas Alfaro, ambos escritas con el apoyo del DIFOCUR—, los cuales facilitan la circulación de productos literarios que no necesariamente cuestionan ni critican la realidad mediatizada de la narcoguerra, sino que reproducen y participan de su visión espectacular.

Así, la adopción de una perspectiva centrada más en la exaltación de la violencia que en su problematización, es otra toma de posición que interactúa con la *illusio*, con el juego que la autora mantiene con los campos de poder. Bajo este supuesto, es posible pensar la reproducción de las convenciones y los estereotipos del mundo del narcotráfico —que, para el 2007, ya inundaba gran parte del imaginario mexicano del siglo XXI— en *Perra Brava*, junto con la integración de elementos de la cultura popular — las canciones de Cártel de Santa y los referentes del cine masivo—, como componentes clave para el posicionamiento de la novela frente a otro participante importante del campo de poder: el mercado, constituido por la industria editorial, las reseñas, la crítica literaria, etc.

Dicho esto, es posible especular que la combinación de temática, recursos narrativos, apropiación de lo popular, sumado al hecho de ser la primera narconovela que aborda la posición femenina en el mundo del narcotráfico y que, además, fue escrita por una mujer,

pudo haber conformado un producto atractivo para Grupo Planeta, sello bajo el cual se publicaría la obra en el año 2010 y que, sin duda, aceleraría el proceso de consagración de la joven autora. De este modo, bajo el sello comercial de la editorial española y tras la crítica de autores que también han sido publicado por ella²¹, la historia de Fernanda Salas, una joven universitaria de clase media que se ve arrastrada al violento mundo del narcotráfico por amor, logra visibilizarse tras obtener el reconocimiento de autores como Cristina Rivera Garza, quien aplaude la historia de “una mujer que ha tomado las riendas de sus aspectos más psicológicos” (Rivera Garza en *Milenio*, 2010: 44); Élmer Mendoza, para quien la obra es “sorprendente y vivaz, dura y propositiva” (Mendoza en *El Universal*, 2010:2); Diego Enrique Osorno quien afirma que “Fernanda Salas es una mujer que parece no haber sido inventada antes por la literatura que aborda el tema del narco” (Osorno en *Milenio Semanal*, 2010: 26), y finalmente la academia desde donde se le ha incluido en artículos, trabajos de investigación o compilaciones como *Camelia La Texana y otras mujeres de la narcocultura* (2016), libro compilado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuerna; “*La cabrona aquí soy yo*”. *Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura* (2018), tesis doctoral de la investigadora Kenya Herrera Bórquez; “De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de narcoviolencia”, artículo del doctor Christian Sperling, entre otros.

El género, la edad y la vida de la protagonista de Alarcón parecen ser los atractivos emblemáticos de una novela que pretende revelar que el narco no es sólo un asunto de

21 Cristina Rivera Garza y Elmer Mendoza son autores asiduamente publicados por Tusquets, editorial asociada a Grupo Planeta.

hombres, tanto en el mundo editorial como en el social, sino que también hay mujeres implicadas. Ahora, si bien lo descrito al momento representa una estrategia interesante en cuanto a la toma de posición de la autora frente a todo un campo de producción, la siguiente pregunta es ¿cómo logra posicionarse en la mente de lectores que están habituados a este tipo de mercancías? La estética de la recepción permite esbozar una respuesta, ya que, al centrar su atención en la relación que el texto mantiene con los marcos referenciales de la realidad, y por tanto, con el acto de lectura, facilita el estudio de la revalorización de los primeros y el impacto en el segundo al momento de que el autor crea y estructura una obra literaria. De esta manera, la respuesta puede encontrarse, no sólo en la novela en sí, sino también en los elementos que la vertebran, pues, para los teóricos de la recepción, la obra no es concebida como un todo aislado, ya que el proceso de ficcionalización forma parte de una red interactiva entre el autor, el texto, el lector y otros sistemas extraliterarios —sociales, políticos, culturales, etc.— (Hermosilla Álvarez, 2014: 142), a partir de los cuales la literatura genera sentido.

A partir de esto, y con base en la multiplicidad de productos e imaginarios culturales que giran en torno al narcotráfico, resulta cada vez más difícil e inoperante pensar y analizar estas narrativas a partir de la oposición realidad - ficción, pues, a decir del teórico alemán Wolfgang Iser, *“the literary text is a mixture of reality and fiction, and as such it brings about an interaction between the given and the imagined”* (Iser, 1993: 1). Esta interacción entre lo dado y lo imaginado permea, desde sus orígenes y como se ha evidenciado hasta el momento, gran parte de estos relatos y es a partir de esta capacidad intertextual e

interrelacional que se gestan sus mecanismos de funcionamiento, tal y como puede verse en el caso de *Perra Brava*.

4.3 El cártel trae el mando: análisis literario

En su trabajo *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1993), Wolfgang Iser propone tres actos de ficcionalización: la selección, la combinación y la autoexposición. Aunque los tres obedecen a funciones específicas y generan distintos tipos de ficción, no son mutuamente excluyentes; al contrario, se encuentran en una interacción constante cuyo resultado es la fusión entre lo real y lo imaginario. A partir de esto pueden conformarse otros mundos posibles, y en consecuencia, nuevos horizontes de sentido para el lector. En el caso de la obra novel de Orfa Alarcón, esta selección no genera ficción únicamente por extraer ciertos elementos sociales, históricos y culturales —en este caso concreto, la realidad contextual de La Guerra contra el Narco y la Narcocultura— de los sistemas en los que cumplen funciones específicas (Iser, 1993: 5), sino también por las tomas de posición estilística a partir de las cuales se acentúa la transgresión a lo real y se estructuran los marcos referenciales previamente seleccionados.

Los señalamientos geográficos y locales —como la ciudad de Monterrey, Linares, McAllen y la Universidad Autónoma de Nuevo León—, por ejemplo, constituyen la normalidad de Fernanda y, por su capacidad referencial, también la del lector, genera todo un marco

espacial y político desde el cual la autora construye lo real, ilusión que es transgredida por la inserción de elementos claramente ficcionales, como las letras del Cártel de Santa, la alusión a imaginarios cinematográficos de amplio alcance —que van del mundo universitario de películas como *Mean Girls* (2004) a la violencia explícita del *rape and revenge* (Sperling, 2015: 165) — y la alusión a estereotipos femeninos de gran popularidad, como Camelia La Tejana, Regina George, Teresa Mendoza, la buchona, entre otras. No obstante, estos elementos no anulan lo real, sino que, a partir de la intencionalidad autoral, lo reafirman, ya que su inclusión activa el imaginario de un público que ha normalizado e interiorizado estas narrativas, lo cual le permite a la novela posicionarse frente a un lector que participa de la misma cotidianidad mediatizada desde la que Alarcón se enuncia, facilitando la transición de lo real a lo imaginario y fortaleciendo las formas de éste.

En este punto comienza a desenvolverse el segundo acto de ficcionalización propuesto por Iser: la combinación. En él todos los referentes, reales o ficticios, se unen en una amplia variedad de lenguajes y puntos de vista que, en otros discursos, podrían resultar contradictorios (Iser, 1993: 9). Así, los elementos extratextuales comienzan a estructurar patrones en la organización y las acciones de los personajes a nivel intratextual, de tal modo que lo ficticio ya no sólo activa, sino que también se vuelve el medio a través del cual lo imaginario se reformula. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la alusión a los referentes cinematográficos que, desde la primera página, trazan la historia y la personalidad de Fernanda Salas:

Supe que con una mano podría matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. (...) No pude preguntar. Él comenzó a mordirme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme.

—Para que no me vuelvas a salir con que te da asco.

(...) Entonces entendí las palabras de Julio: me descubrí frente al espejo con la cara llena de sangre. Los senos, las manos, la entrepierna. (Alarcón, 2010: 11)

La violación en medio de la oscuridad, sucedida por el encuentro con el propio reflejo ensangrentado, que evoca la icónica imagen de la *Carrie* (1976) de Kimberly Peirce, muestran la primera faceta de la protagonista: la sumisión y el victimismo de una joven que, a lo largo de su vida, se ha visto involucrada en diversas situaciones de violencia: desde el despojo de la posición económica familiar, pasando por el bullying escolar en el baile de graduación, hasta el asesinato de su madre. Situaciones que, por cierto, pretenden, como se habló anteriormente, apuntalar sobre el vacío de la perspectiva femenina en las narconarrativas. No obstante, la vulnerabilidad de esta posición será subvertida a lo largo de los capítulos posteriores, donde opera la fantasía universitaria típica de las películas norteamericanas, a partir de la cual la vida de Fernanda Salas se apropia del ideal de empoderamiento de las *basic bitches* o perras básicas que se alcanza, solamente, a través del atractivo físico, el cuerpo y el status socioeconómico.

Así, la construcción de una historia de violencia, que además gira en torno a la vida de y con un grupo de narcos neoleonés, en conjunción con los referentes cinematográficos, le permite a la novela construir un puente hacia lo Narcopop, es decir, hacia el espacio en donde los estereotipos y las convenciones se interrelacionan para resignificar o readaptar lo

narco. De este modo, la convención de mujeres que oscilan entre el empoderamiento escolar (Regina George y Cady Heron) y la letalidad (Carrie y Beatrix Kiddo) se conecta con los estereotipos de la narcomujer —sobre todo, los propuestos por Valenzuela Arce: mujer-acompañante, mujer-trofeo, mujer-objeto— para delinear a Fernanda Salas y sus transformaciones a lo largo de la novela. Esta serie de elecciones, que comienzan a tener lugar al inicio de la obra y que se extienden hasta su fin, reafirman la cualidad clave del acto de combinación iseriana; es decir, la de potenciar y *evidenciar* la intencionalidad del texto a partir de sus procesos de interrelación. Ante esto, cabe plantear la pregunta, ¿cuál es la intencionalidad de una obra que se cimienta, innegable e invariablemente, en imaginarios y estereotipos de alcance masivo y cómo esto repercute en su construcción literaria?

La unión de los referentes musicales, cinematográficos y femeninos que predominan en la producción y el imaginario cultural, marca la dirección de una novela que, en palabras del escritor Élmer Mendoza, es sólo “un ejercicio no politizante” (Mendoza en *El Universal*, 2010: 2) que no pretende desenvolverse dentro de los parámetros de la estética, el valor o la trascendencia literaria, sino dentro de los dispositivos de enunciación de la cultura de masas, los cuales, como afirma Martín-Barbero, son reducidos por la crítica culta “a su ‘fórmula’, a su agotamiento del esquematismo, la repetición y la transparencia de la convención” (Martín Barbero, 2002: 155). Por esta razón, revisar *Perra Brava* bajo un lente político o de profundo compromiso social, sólo arrojaría resultados estériles, pues, claramente, la obra de Alarcón no busca alterar o desenmascarar los estereotipos en boga, ni generar ningún tipo de impacto social, político o estético. Frente a esto, cabe plantear una pregunta, ¿desde dónde

analizar una novela que parece apoyarse en los valores y las realidades comerciales de las mercancías de moda? Ante un mundo en el que los noticieros y el *streaming* se construyen desde y para el espectáculo y, en ese sentido, sólo responden a la inercia del consumo indiscriminado que termina por vaciar la violencia de significación, el arte —y en este caso, la novela—, de acuerdo a la investigadora mexicana Rosa Beltrán, sólo puede expresar este hecho de una sola manera: “hablando de la superficie desde la superficie” (Beltrán, 2010:16), reafirmando el estereotipo para orillar a los lectores a pensar si, en una realidad mediatizada, es posible acercarse al narcotráfico más allá de los imaginarios y las convenciones que se consumen a diario.

Si bien en el caso de *Fiesta en la madriguera* (2010) se emplean estrategias narrativas que lleva a la novela a posicionarse, a través de la alegoría y la ironía, fuera del imaginario para resignificarlo, *Perra Brava*, apoyada en las convenciones formuladas por la industrias de masas, lo hace desde el interior. La novela presenta personajes y escenarios que parten de los clichés de la cotidianidad del día a día y del *mass media*: lanzar una tanga a mitad del concierto; el amigo gay perfecto, ocurrente y dramático; la relación codependiente con un hombre peligroso, pero irresistible; la llegada a bares donde las mujeres se pasean como un trofeo. Cada uno de los escenarios que se presentan a lo largo de los setenta y nueve capítulos que conforman la obra, parten y se mueven desde el cliché, lo cual facilita que la protagonista también se desenvuelva en esta dinámica: joven, universitaria, atractiva y con un oscuro pasado. No obstante, la relación que se establece no se mantiene sólo entre los elementos que impulsan la historia, sino también con el lector, ya que son estas

convenciones los que aluden y establecen conexiones con la experiencia extratextual, pues, al aludir a lo massmediático como dispositivo de reconocimiento (Martín Barbero, 1991:147), la autora emplea los estereotipos para transgredir las demarcaciones sociohistóricas, meramente referenciales, y aprehender el imaginario, con el propósito de posibilitar el reconocimiento del mundo narrado con el mundo del lector popular que pretende resignificar.

Aunado a lo anterior, y como parte de este proceso de resignificación y readaptación, se encuentra también la inclusión de la música del Cártel de Santa, lo cual, por un lado, acentúa las dimensiones de la cultura masiva al interior de la novela, mientras que, por otro, establece un fuerte diálogo con la tradición musical de las narconarrativas del siglo XX. Al rescatar las canciones de dicho grupo que, además, poseen una fuerte carga misógina que afirma —tal y como lo hacían los corridos a inicios del siglo pasado— el cliché de la identidad y el poderío masculino hegemónico, así como sus valores dominantes, la autora explora un camino que le permite reformular y actualizar el legado del narcocorrido y la estética nortea para visibilizar cómo “en el medio de la literatura, las estructuras existentes pueden enriquecerse con elementos nuevos o interpretarse de manera diferente”(Erl, 2012:209). Aunado a esto, la interrelación entre la tradición previa y los referentes extratextuales, permiten el desplazamiento del imaginario hacia un nuevo público: la joven clase media que es, precisamente, donde habita la protagonista de *Perra Brava*.

Así, con la voz de Babo apoderándose del *soundtrack* de la obra, Alarcón musicaliza la inversión que vivirá Fernanda —visible desde el apellido palindromático Salas—, a la par que refuerza la imposibilidad del personaje —y quizá también del autor y los lectores— de

significar la violencia más allá de los clichés y las mediaciones. Desde su vida universitaria estereotipada, cruza hacia el narcotráfico de la mano de Julio, quien, como representante convencional de una masculinidad omnipotente, da sentido a la experiencia de Fernanda al interior de aquel mundo; sin embargo, el encuentro de ambas realidades —convención y violencia— no puede darse nunca de forma directa. El encuentro sexual, que alude a una violación, se da en medio de la oscuridad; el primer encuentro con la sangre, frente a un espejo-pantalla que introduce las múltiples veces que la protagonista conoció a Julio narradas, siempre, desde la superficialidad de diversos clichés que se suceden unos a otros como por obra del zapping: el niño fresa transformado en hombre durante el baile de graduación; el novio de su rival universitaria que cae seducido y rendido a sus encantos en el baño de un antro; el compañero de secundaria que, años después, la reconoce vuelta otra en la terminal de autobuses; el acosador callejero que, al final, se disculpa y se presenta en un acto de ternura. Todo como sacado de “la típica broma de película gringa” (Alarcón, 2010: 13), porque, para poder participar de un mundo violento que parece rebasarla, Fernanda Salas no conoce otra forma más que la de la convención.

De esta manera, a lo largo de la novela, la protagonista comienza a encarnar las diversas imágenes femeninas, y situaciones, de la cultura masiva del narco que, para el 2010, ya eran altamente comercializadas y consumidas. Aunado a esto, tal como en la realidad extra literaria, la violencia también comienza a tomar las formas de lo convencionalizado, es decir, de aquello familiar y rentable que contribuye a hacer de la obra un hecho social “en tanto establece formas compartidas de cooperación y comprensión”

(Canclini, 1990: 39) con sus receptores. Así, tras entrar en su Atos a mitad de la madrugada para perseguir a uno de Los Cabrones, Fernanda se ve envuelta en una escena fílmica típica de las narcoseries: a mitad de la carretera y con “Santa Muerte”, de Cártel de Santa, a modo de banda sonora, la novia de Julio Cortés se ve perseguida por una Suburban del lado izquierdo y por una patrulla del lado derecho, hasta que finalmente:

(Los policías) me pararon en plena Constitución (...) No sabía si tenerle más miedo a los de la Suburban o a los policías. Iban llegando más y más patrullas. El oficial de los lentes oscuros me preguntó:

— ¿Cuánto ganas? (...) Te pregunto porque ya agarraron a los putos de la Suburban: eran cinco y estaban todos armados. Iban a secuestrarte.

Me agaché sobre el volante, no sabía qué hacer ni qué decir. Sentí que se me desvanecían los brazos y las piernas. Seguramente me habían asociado con Julio y por eso me buscaban. Justo ahora que él me había dejado sola. (Alarcón, 2010: 70-71)

El drama de la escena se desarrolla *in crescendo* cuando el comandante Ramiro Silva, en primer plano, extiende la mano a través de la ventana para presentarse, mientras que, en segundo plano, un perro policía dirige sus ladridos furiosos al Atos. La tensión aumenta: un rifle señala la frente de Fernanda; el perro, de un salto, entra a la parte trasera del auto para señalar la presencia de una sospechosa bolsa negra; finalmente, “como si fuera una película de terror” (Alarcón, 2010: 73), el comandante Silva saca el contenido de la bolsa:

De los cabellos, el policía sostenía una cabeza que aún tenía los ojos abiertos. De inmediato todas las armas fueron apuntadas hacia mí.

—Date vuelta, manos arriba. ¿Este carro es tuyo?

— De mi esposo.

— Nombre.

— Fernanda Salas.

— De él, no te hagas pendeja.
— Julio Cortés.
— ¿Y este muerto se lo cargamos a Cortés?
— Fui yo.

(Alarcón, 2010: 74)

A poco menos de la mitad de la novela, Fernanda Salas se confronta —quizá por primera vez— con la violencia del submundo del narcotráfico que no había conocido más que indirectamente por los Cabrones, Julio y las noticias transmitidas en vivo y en directo por la televisión; sin embargo, su presencia actúa como la mano de Midas, convirtiendo todo lo que toca en convención. Así, nuevamente, el encuentro no puede operar sino desde la superficialidad de un lenguaje cinematográfico que lo vuelva reconocible, por lo que la violencia atestiguada por Fernanda adquiere la forma de las representaciones masivas para, desde ahí, construir su sentido.

Desde el gesto de su entrega a la policía, comienza a operar en Fernanda, y en su transformación, una reafirmación del estereotipo de la mujer en el hampa. Al salir de la pesadilla narcotelevisiva en brazos de Julio, por primera vez se dirige a él de forma desafiante “No me digas princesa” (Alarcón, 2010: 83), pues su salida de la casa del alcalde regiomontano es también su salida de la convención universitaria, de la *femme fragile*, y su entrada al mundo masculino de la violencia. Fernanda Salas se reintroduce al protagonismo de la novela vuelta otra: menos ingenua, más desafiante, más seductora, más poderosa, pero siempre bajo el espectro de lo pop como un acceso engañoso a la realidad aludida. La protagonista de *Perra Brava* no se sale del estereotipo, sino que se introduce a otro que

alude a las figuras heroicas de Rosario Tijeras y La Reina del Sur, por mencionar algunas; esto puede evidenciarse en la aceptación de su condición de mujer-trofeo que la lleva a cambiar el Atos por una Nitro, la cual anteriormente consideraba de mal gusto, y su amor incondicional por dinero. De igual manera, comienza a interiorizar la música de Cártel de Santa, que antes consideraba machista y misógina, y con ello un discurso masculino a partir del cual se afirma y se desenvuelve como una *femme fatale* en tiempos del narco:

Alcé la pistola con la izquierda nada más para que la tipa la viera. En cuanto volteó, gritó, perdió el control y se subió a la banqueta. (...) No estuvo nada estrepitoso, como que coleó, le dio al árbol con el lado derecho, con la puerta de atrás y ahí quedó estrellada. (...) Todavía frené junto a ella y le grité:

—¡Para que aprendas a no jorobarme, pendeja! (Alarcón, 2010: 108)

Asimismo, mientras Fernanda Salas descubre el atractivo de ostentar su poder a partir de la violencia, de forma simultánea tiene lugar la inversión de Julio, quien, desde la perspectiva de Fernanda, pasa de macho alfa a perro sumiso, transición que se efectúa tras la propuesta de matrimonio en la finca de Villa Santiago. Es en ese momento cuando el sentido de la violencia, que era representado por Julio, queda subvertido para revelarse como falso, pues se muestra como “toda una penosa y estúpida farsa (...) [Julio] no era mío, y cuando comenzó a serlo, dejó de ser él” (Alarcón, 2010: 118).

Al verse inmersa dentro de esta realidad fársica, Fernanda decide fingir un viaje a Japón para huir del mundo de Julio y encontrar su esencia auténtica. De este modo, la protagonista, sentada en el aeropuerto con botas y accesorios Gucci, se pregunta por primera vez “¿Quién eres?”. La respuesta comienza a plantearse en una serie de lugares

comunes que van desde esconder marihuana en los baños del aeropuerto y vivir la fantasía del empezar de cero, hasta mantener una relación clandestina con el guarda espaldas de su marido. A lo largo de sus dos semanas de retiro, Fernanda no hace más que “lo que había visto en las películas” (Alarcón, 2010: 140), herencia que, desde la primera página, estructura toda su visión respecto al mundo violento que vive y experimenta. Así, a través de un encadenamiento de imágenes o situaciones cliché, Fernanda Salas, paradójicamente, emprende la búsqueda hacia algo que le sea real y genuino, que pueda trascender el mundo de Julio y Los Cabrones. Es aquí donde la autora pretende que Fernanda encuentre su potencia, la cual sólo encuentra no sólo en relación con los clichés, sino en su camino por reafirmarlos. No es gratuito que, al regreso de su viaje a “Japón”, la protagonista comience a formar parte del engranaje del Cártel y a repetir sus conductas violentas. Al salir a patrullar y usar el arranque agresivo como medio para dejar en claro su posición de poder, tanto con la mujer embarazada como con la amante de Julio, se refuerza su posición de mujer mortífera, la cual encuentra su punto cumbre en su último encuentro con su antagonista.

En él la autora vuelve a hacer uso del imaginario pop del narco: la traición, el ajuste de cuentas, el plomo. Tras enterarse de que su hijo ha sido asesinado por Fernanda, Julio va a encontrarse con ella con un objetivo específico: “ojo por ojo, injusticia por injusticia” (Alarcón, 2010: 201), vida por vida. No obstante, envuelto en un drama amoroso y subyugado por su cariño a Fernanda, confronta su incapacidad para matarla y, en consecuencia, se dispara. Más allá de una secuencia melodramática, el cierre pone en manifiesto cómo la violencia —representada en la novela por Julio— se diluye y vacía de sentido ante la

convención. En consecuencia, frente a representaciones cuyo objetivo es la espectacularidad, la realidad fáctica de la violencia no puede ceder más que al colapso, pues se presenta a un público que se forja y existe sólo a través de los imaginarios que adopta de los medios masivos y que en ellos encuentra, tal como evidencia la autora con esta novela, sus nuevos centros de verdad. De este modo, la imagen final de Fernanda Salas bebiendo la sangre de su amado muerto no es más que parte de un espectáculo lleno de sangre, sexo y drogas, a la par que representa el carácter vampírico de las realidades mediatizadas que sólo absorben y seleccionan, los trozos de vitalidad de los fenómenos referenciales para recodificarlos y transmitirlos a través de convenciones y estereotipos que no ponen en riesgo ni transgreden el sentimiento de seguridad de los lectores. No obstante, también queda en manifiesto que, en un mundo en el cual la imagen ha devenido en realidad (Beltrán, 2010:41) es probable que, así como Fernanda Salas, nosotros como lectores tampoco podamos aproximarnos a la violencia si no es a partir de la reafirmación de las convenciones, pues sólo así, a decir del teórico Wolfgang Iser, “*the diffuseness of the imaginary is controlled and called into form*” (Iser, 1993: 3).

**LOS CAMINOS DEL NARCOPOP:
UNA ÚLTIMA CONSIDERACIÓN**

Año Viejo: lo que sólo pasaba en las películas

Mientras escribo este último apartado, comienza el año 21 del siglo XXI. Pese a que pudiera parecer lo contrario, la mención de dicha efeméride no es casual. Después de vivir un año — no cualquiera, sino el pandémico 2020— inmersa entre pantallas, redes sociales y aplicaciones, reafirmo la certeza, aunque en su momento más bien se formuló como una suerte de inquietud, que dio origen al presente trabajo de investigación: no importa cuánto lo intentemos,

NO PODEMOS ESCAPAR DEL POP.

En medio del encierro, parece que lo único que hizo más llevadera la andanza, o al menos en sus primeros meses y en algunos círculos privilegiados, fue la ilusión de poder vivenciar el presente tal y como lo habíamos visto en las películas de ciencia ficción. De este modo, frente a la posibilidad del fin del mundo, y ante el vacío de la experiencia directa, buscamos asignarle un sentido, un porvenir a la catástrofe mediante imágenes que sólo habían sido distribuidas y altamente explotadas en cines, radio, plataformas de *streaming* y televisión. Es decir, del pop.

La ciudad vacía que nos mostró Richard Matheson en su novela *Soy Leyenda* (1954); la vida desenvuelta a puerta cerrada que presenciamos en *Bird Box* (2018); los saqueos a

centros comerciales que vimos en *Guerra Mundial Z* (2013); la enfermedad altamente infecciosa de *Contagio* (2011); la existencia y convivencia desde la virtualidad que apareció desde los *Supersónicos* (1962). Todo este conglomerado de representaciones ayudó, de alguna manera, a amortiguar —no evitar— el impacto traumático del encierro en su primera fase pues, pese a carecer del conocimiento empírico, ya poseíamos un lenguaje a partir del cual asimilar, nombrar y aprehender una realidad que, por más repentina que fuera, no se nos presentó como algo ajeno, sino como un *déjà vu*. Bajo esta evidencia, el 2020 me ha orillado a volver sobre los pasos que he dado en esta tesis; a repensar las nociones del pop y sus implicaciones en la vida cotidiana, los productos culturales que la cercan, y más específicamente, en la literatura.

El fatídico año de la pandemia me ayuda a reforzar aquello que señalé a lo largo del capítulo “La era del narcopop”: resulta imposible, y en este momento del siglo pienso que incluso poco práctico, continuar pensando el pop únicamente desde su dimensión comercial y económica. La intención de insistir en que los productos culturales de alcance masivo se reducen a ser el opio de las audiencias; que son entretenimiento fácil; que crea una serie de distracciones frente aquello política o socialmente “importante”, nos convierte más en jueces que en críticos. Hace falta abrir el panorama y aceptar que si bien existe una economía basada en este tipo de cultura, ésta también ha vertebrado una parte importante de la consciencia de masa, su imaginario y, en consecuencia, de nuestra manera de vivir o percibir las experiencias colectivas.

En este punto, considero pertinente regresar a Rancière y el reparto de lo sensible, ya que el pop, así como toda producción artística, también constituye una manera de hacer que “interviene en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière, 2009:11); es decir, (el arte) se presenta como un sistema de imágenes/representaciones que da forma a todo aquello que

debe de ser visto o sentido. A partir de esto, conforma un lenguaje común que permite sondear la distancia entre lo real y la realidad relatada, y es desde ésta que el pop muestra su capacidad de trascender el mero entretenimiento comercial para establecer su relación con el territorio de lo político, porque, más allá de ser una manera de ver o consumir, la cultura pop también se trata, como bien lo muestran las novelas analizadas, de una manera de discutir el presente que nos rodea (Zeisler, 2008: 18).

New year pop

Una de las ideas más difundidas es que el pop se encarga de constituir lo trivial, lo efímero e incluso lo superficial. En ese sentido, algunos pueden considerarlo una antítesis de la literatura que, desde su posición en la cultura elite, pretende la creación de historias capaces de permanecer en el tiempo o, en otras palabras, de obras trascendentes que puedan arrojarse al mar para ser descifradas por las generaciones venideras. Como críticos y lectores, e incluso como escritores, este es el horizonte ideal; sin embargo, ¿qué tan pertinente resulta seguir pensando la literatura en tales términos? Esta pregunta me ha obligado a reconocer que el tiempo ha crecido: ya no nos encontramos en el siglo XIX ni el XX, en los que este ideal poseía total vigencia. El mundo ha cambiado. Llevamos veinte años habitando una centuria definida por la vertiginosidad, cierta aceleración que alcanza el futuro tan rápido como lo desactualiza, o como bien escribió el crítico cultural Daniel Noemi Voionmaa, “vivimos en tiempo fugitivo: nada perdura, todo cambia, lo superficial y también lo profundo” (Noemi, 2016: 11). Ante este hecho, me parece de una sincronidad sospechosa que tal velocidad me permita concluir esta tesis no antes ni después, sino en el fin del mundo, porque la esencia de éste —de acuerdo con las lecciones que he aprendido de los géneros especulativos— nunca es la catástrofe ni la extinción, sino el giro. Cuando llega el fin

del mundo, lo que realmente se acaba es el mundo tal y como lo conocemos, por lo que se vuelve imperativo cambiar los lentes con los que nos enfrentamos a la realidad circundante.

La literatura se encuentra en este límite catastrófico: es evidente que si el tiempo y la época cambian, las nociones de lo literario se transforman con él. La complejidad, las estéticas sublimes, los afanes —y facilidades— de trascendencia... esos ideales que modelaron la noción y las características de lo literario hasta la alta modernidad, hoy podrían resultar inoperantes frente a una literatura que se nutre de los lenguajes comerciales, las referencias cinematográficas, los memes y la música; una literatura que participa activamente en el mercado cultural, y por lo tanto, ya no es concebida como un lugar donde se reproducen los ideales de la alta cultura, sino que se reconoce inmersa en un mar de producciones con las cuales dialoga y se interrelaciona.

No obstante, existe cierta resistencia ante esta mirada. Por tales razones, me hace sentido que el boom de la literatura del narcotráfico, que tuvo lugar a inicios del 2000, haya sido visto como una semilla apocalíptica para el panorama literario mexicano. De esto último doy cuenta a lo largo de mi primer capítulo, “Acercamiento a la crítica de la narcoliteratura”, donde inicio con la exposición de la primera gran polémica: para Rafael Lemus la literatura del narcotráfico, y su éxito, representaba una especie de atentado contra las letras mexicanas, puesto que conformaba un fenómeno puramente comercial; Eduardo Antonio Parra acudiría al rescate de estas narrativas y trataría de dignificarlas colocando el adjetivo “sintomáticas”. Evidentemente, y como hemos recorrido, este no es el fin de la historia: sobre una línea parecida se posicionan los argumentos de Oswaldo Zavala, quien acusa la literatura del narcotráfico de apoyar y popularizar tanto los discursos como los imaginarios oficialistas, y muchas de las ideas de *Capitalismo Gore*, que mira en la glamourización de lo narco una manera de impulsar la cultura de la violencia.

En presencia de estas posturas, yo he procurado colocarme en los márgenes, puesto que más allá de tomar partido entre la apología o la crítica, mi interés en este trabajo ha sido ahondar en cómo la literatura se inserta y toma posición frente a lo que aquí se ha presentado y desarrollado como narcopop. Para dar un panorama general de este proceso literario, y quizá incluso cultural, me empeñé en construir una cartografía —que reconozco parcial— capaz de dar cuenta del panorama de producciones artísticas y narrativas que atraviesan el fenómeno sociopolítico del narcotráfico en México. A través de un recorrido que inicia en los años 30 con los primeros narcocorridos; que continúa en las décadas de los 50 y 60 con la popularización del pop-art y la contracultura norteamericana; que encuentra sus puntos álgidos en los 70 con la internacionalización de Los Tigres del Norte y en los 80 con los escándalos mediáticos del Cártel de Guadalajara, busco cuartear la idea de que la literatura del narcotráfico es un hecho aislado para proponerla, mejor, como parte de un amplio archivo cultural. La pertinencia de esta focalización se enraiza en el epígrafe que abre esta tesis y que se reitera en estas conclusiones: seamos investigadores o escritores de ficción, no podemos escapar del pop. Por tanto, más vale confrontarlo para que se nos revele ya no como un enemigo capaz de poner en jaque la autonomía del arte, sino como un nuevo horizonte de posibilidades.

Hacia un narcopop literario

Dentro de la historiografía literaria del México contemporáneo, considero la narcoliteratura una pieza clave para este cambio de perspectiva. Contrarias a esas críticas que poseen enquistada la creencia de que la cultura de masas desvirtúa la trascendencia del fenómeno literario, estas novelas revelan que dicha cultura no se gesta como amenaza, sino que, por el contrario, comienza a atravesar y a involucrarse con los procesos literarios. De este modo

la literatura del narcotráfico, en su relación evidente con los circuitos del mercado y la industria comercial, ayuda a vislumbrar un nuevo espacio de análisis. Uno que permite estudiar las transacciones entre el arte y lo popular y que, en consecuencia, facilita repensar las producciones literarias no desde un sistema de relaciones vertical y excluyente, como opera el distintivo de la alta cultura, sino, como propone el filósofo Bolívar Echeverría, desde lo horizontal, lo rizomático: lo incluyente (Echeverría, 2006: 18). Partir de esta concepción me permitió salir de los debates dicotómicos que se gestan alrededor de la narcoliteratura (la apología y la crítica, lo auténtico y lo artificial, lo estético y lo comercial, lo bueno y lo malo), y enfocarme en los cruces donde el gusto popular, el discurso literario, la intermedialidad y los contextos de producción-recepción se encuentran.

Para dar cuenta de esta intersección acuñé el término narcopop con el objetivo de dar nombre al descentramiento que el tema del narcotráfico tiene en nuestros días. Ya no se trata únicamente de un fenómeno social y político. Es también una tendencia de producción cultural presente en una amplia variedad de medios y formatos que va desde las noticias, al narcoslang, hasta las series de Netflix. Bajo este espectro, el narcopop aglomera las narrativas, los imaginarios, las convenciones y los estereotipos en una matriz de sentido que apertura nuevas formas de elaboración discursiva. Así, al interior de este análisis, el punto de partida nunca fue la realidad referencial del narco, sino cómo las ficciones literarias toman posición frente a esta mediósfera (Villoro, 2008: en línea). Para ello, analicé las novelas *Fiesta en la Madriguera* de Juan Pablo Villalobos y *Perra Brava*, de Orfa Alarcón. Dos obras debut que comparten año de nacimiento —2010— y que, al ser publicadas por grandes sellos editoriales internacionales (Anagrama y Planeta, respectivamente) muestran, en primer lugar, cómo la narcoliteratura —y aquí cabría preguntarnos si los géneros o subgéneros literarios, en general— en sus relaciones con el contexto editorial, social, político y económico puede presentarse como una estrategia de mercado que establece rutas hacia la

consagración desde el posicionamiento que ofrecen las editoriales de presencia multinacional. En segundo lugar, estas novelas también permiten vislumbrar dos posiciones que puede tomar la literatura ante el panorama de la industria cultural masiva y sus regímenes simbólicos.

Por su parte, *Perra Brava* conjuga el imaginario cinematográfico de las *basic bitches* con el de las mujeres del narco para dar vida a Fernanda Salas, una estudiante universitaria que, por mediación de su novio Julio, termina incorporándose al mundo del hampa. El narcopop se hace presente desde la intermedialidad: las canciones de Cartel de Santa ratifican la unión indisoluble entre las narconarrativas y el aspecto musical, a la par que intentan pensar este último más allá de la tradición corridística; las estructuras cinematográficas del *rape and revenge*, las *teen films* y el estereotipo de las buchonas se unen para constituir una épica femenina cuya heroína proclama su poder y dominio a partir de la sangre y la violencia; finalmente, el discurso aparentemente feminista pretende reconfigurar las identidades y los roles de género a través de una protagonista cimentada en los clichés de la mujer sumisa, la mujer objeto y la mujer fatal (pretensión que, a todas luces, resulta fallida). Con esta novela, escrita desde la brevedad y con un léxico casi cinematográfico, Orfa Alarcón revela su apuesta por construir una obra que no aspira a cuestionar la realidad massmediática ni posicionarse críticamente ante ella; al contrario, la búsqueda es por reafirmarla mediante el uso de lo pop como una estrategia narrativa que apela al estereotipo como un lugar de condensación y producción del sentido. De este modo, indirectamente, plantea la imposibilidad de aproximarse a la realidad fáctica de la violencia si no es a partir de la reafirmación de los discursos oficialistas que permean el día a día.

Al contrario de *Perra Brava*, que se hila a lo pop mediante una serie de imágenes y situaciones cliché que circulan constantemente en la cultura de masas, la aproximación a lo

pop en *Fiesta en la Madriguera* no se realiza a través de la alusión a mercancías serializadas de la industria del entretenimiento, sino a los discursos creados y popularizados durante el sexenio de Calderón. La obra debut de Villalobos retoma las estrategias mediáticas de La Guerra contra el Narco, y las introduce como elementos ficcionales que revelan cómo este gran relato generó su propio lenguaje pop a partir de las decapitaciones, las ejecuciones, los arrestos espectaculares y los cadáveres al descubierto que eran transmitidos en vivo y en directo. La pluralidad de discursos mediáticos es una constante que se repite: al interior de la madriguera Tochtli, al igual que Fernanda Salas, sólo es capaz de interactuar y crear sentido del mundo que le rodea a través de las películas de samurai, las películas de charros, la canción El Rey, los libros de historia y, más importante aún, las noticias transmitidas por televisión. Sin embargo, en este caso, el protagonista de Villalobos es incapaz de asimilar de forma lógica esta intermedialidad. Debido a ello, se genera un relato en el cual, todo el tiempo, el sentido de las palabras corresponde de forma inadecuada a la realidad que pretenden referir. Esta subversión del lenguaje genera la construcción de una realidad que, por alucinatoria, genera un efecto cómico, a la par que propone un espacio de reflexión crítica hacia la inadecuación que vivimos en el universo extraliterario entre las representaciones simbólicoculturales y los lugares genuinos donde acontece la violencia.

Con estos casos como base, recalco mi insistencia: a estas alturas del siglo XXI resulta imperativo pensar el pop como una instancia que rebasa el entretenimiento comercial. Su cualidad de alcance masivo y de amplia distribución no debiera ser motivo de cancelación ni desdén por parte de los estudios literarios, al contrario. Como críticos e investigadores es imprescindible mirarlo, no desde el fenómeno comercial de impacto económico, sino como una herramienta de análisis que nos posibilite explorar cómo evoluciona la literatura contemporánea desde las relaciones que mantiene con otros discursos y medios. Bajo esta perspectiva, el narcopop literario nos recuerda que la literatura es un ente vivo y, en

consecuencia, no puede ser sujeto de museificación. La literatura se encuentra en comunicación constante; no es, por tanto, un objeto confinable cuyo sentido pueda permanecer petrificado, puesto que éste cambia con el tiempo. Ante esto considero que, quizá, debiéramos silenciar la noción de lo literario como una expresión de elite para mirarlo como lo postula Wolfgang Iser: un espacio de juego en el que las ficciones juegan y combinan lo real con lo imaginario, con el propósito de crear zonas que contengan alteridades múltiples que sitúen al lector en el terreno de la realidad y de la imaginación de forma simultánea.

Ante esto, la literatura del narcotráfico, en su relación con el pop, permite vías para tomar posición frente a las formas discursivas que tiene el narcotráfico al interior de la mediósfera propuesta por Villoro. De modo tal que el narcopop literario no implica únicamente la adopción y reproducción de las fórmulas y el estereotipo, sino como postula el investigador Iván Padilla Chasing, “proponer distintos modos de representación y, por lo tanto, distintos modos de indagar la realidad” (Chasing, 2017: 58). Bajo este lente, las novelas analizadas esbozan dos finales posibles: el uso del pop como medio para reafirmar las perspectivas transmitidas, o el pop como medio de subversión y cuestionamiento crítico. Sea cual sea el objetivo que persiga el autor, lo importante del narcopop literario permanece: después del fin del mundo, no hay autonomías absolutas. El 2000 marca un nuevo punto de partida en el que las autonomías del arte son relativas y no por ello menos críticas; un nuevo porvenir en el que esto no implica un atraso o un estancamiento, sino una evolución en nuestra forma de mirar, no el narcotráfico, sino lo que aquí realmente compete: la literatura.

AGRADECIMIENTOS

Cuenta el horóscopo que los Leo somos malos para la gratitud. Que cuando decimos gracias, lo decimos con la cabeza gacha y la voz bajita, como a regañadientes para que nadie note que estamos agradeciendo, o bien, para que sigan creyendo que todo lo podemos lograr solos como los superhéroes o la realeza. La verdad por eso a veces, las menos, no creo en el horóscopo, porque yo soy Leo y si algo me hincha el alma es saber que mi esfuerzo es una red de impulsos, porras y manos que me sostienen incluso en medio de la caída. Hoy nombro cada hebra de esa red, porque sé que sin ellos este proyecto no habría sido posible.

Gracias a mi madre y padre, Inés Hernández García y Hugo Alberto López-Godina, por seguir confiando en mi camino y mi sueño aunque ya esté grande y aparentemente sepa lo que hago, aunque mis decisiones todo el tiempo demuestren lo contrario. A Karen Vargas por estar conmigo el día que decidí abrir los resultados para aceptar que no me había quedado en la Maestría y recibir la sorpresa de que sí lo había logrado. A Carolina Gutierrez e Ingrid Sánchez, por diez años de amistad que han comprendido varios colapsos, faltas de tiempo y, aparte, dos tesis; insisto: las quiero tanto que no sé qué sería de mí de no haberlas conocido.

Gracias a mis compañeros de generación, porque en todas las clases me brindaron un espacio de confianza y crecimiento; porque sólo escuchándoles caí en cuenta de que tenía mucho por aprender y, más importante aún, que quería aprender mucho. Gracias a Omar Paredes, por ofrecirme una galleta de avena antes del examen escrito y ser, desde entonces, mi compañero, sombra y amigo; a Vladimir Villalobos por su compañía en medio de los pasillos, por sus silencios reflexivos y esas palabras que, aunque breves, siempre fueron un dardo preciso; a Georgina Rodríguez por enseñarme que “La Inolvidable” también puede ser un himno; a Edgar Rodríguez por la complicidad y el apoyo, por creer en mí hasta cuando me temblaba la vida, el alma y hasta el intelecto. Gracias a Michelle Monter y a Isabel Alcántara, por volverse mi guarida secreta en donde siempre tengo calidez, chelita y escucha cuando siento que se acaba el mundo; por dejarme quererlas y admirarlas siempre un tanto más.

Gracias a Reyna Ruiz porque, sin su profesionalismo y apoyo incondicional en estos dos años, hoy ninguno de nosotros sería maestro. A Felipe Oliver Fuentes, por leerme a lo largo del 2020 y por mandarme su libro desde Guanajuato cuando la idea de esta tesis ni siquiera era un boceto. A Christine Huttinger por tus palabras, tu apoyo y esa clase que, quizá no lo sabes, pero nos cambió la vida y la mirada a todes. Gracias a Christian Sperling por ser en todo momento un excelente guía; por las lecturas compartidas; por enseñarme (queriendo o sin querer) que la investigación también es un acto lúdico y creativo.

Gracias a la UAM-Azcapotzalco, porque no sabía qué era un alma máter hasta que atravesé sus puertas. Y finalmente, gracias a mi organismo por permitirme escribir una segunda tesis sin que me aumentara la miopía o me explotaran el apéndice, la vesícula, los riñones o las ganas de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD Faciolince, Héctor. (1995). "Estética y narcotráfico" en *Revista Número*. p. II-III
- ALARCÓN, Orfa. (2010). *Perra Brava*. México: Planeta
- _____. (2019). *Loba*. México: Alfaguara
- ALFARO, Leónidas. (1996). *Tierra blanca*. Sinaloa: Fantasma/Godesca Editorial
- ALMAZÁN, Alejandro. (2009). *Entre perros*. México: Mondadori
- ARIDJIS, Homero. (2007). *Sicarios*. México: Alfaguara
- ASTORGA, Luis. (1995). *Mitología del narcotraficante en México*. México: Plaza y Valdés Editores
- BAJTÍN, Mijail. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press
- BELTRÁN, Rosa. (2010). *Mantis: sentido y verdad en la cultura literaria posmoderna*. México: Molinos de viento /UAM
- BLANCORNELAS, Jesús. (2002). *El cártel. Los Arellano Félix, la mafia más poderosa en América Latina*. México: Plaza & Janes
- BOLÍVAR, Gustavo. (2005). *Sin tetas no hay paraíso*. México: Grijalbo
- BOURDIEU, Pierre. (1995). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama
- _____. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama
- CONTRERAS Orozco, Javier. (2017). *El miedo es el mensaje: la estrategia de comunicación del narcotráfico*. Chihuahua: M.A. Porrúa
- CORNEJO, Gerardo. (1996). *Juan Justino Judicial*. México: Selector
- DE LA BORBOLLA, Óscar. (1998). *La vida de un muerto*. México: Nueva Imagen
- ECHEVERRÍA, Bolívar. (2006). *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era
- ERLL, Astrid. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Ediciones Uniandes

- ESCALANTE Gonzalbo, Fernando. (2015). *El crimen como realidad y representación: contribución para una historia del presente*. Ciudad de México: COLMEX
- FERNÁNDEZ Menéndez, Jorge y Víctor Ronquillo. (2007). *De los maras a los zetas: los secretos del narcotráfico de Colombia a Chicago*. México: Grijalbo
- FORERO Quintero, Gustavo. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad de Antioquia
- FUENTES Krafczyk, Felipe Oliver. (2013). *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: Universidad de Guanajuato
- GARCÍA Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo
- GONZÁLEZ González, Jesús. (1983). *Lo negro del Negro Durazo*. México: Editorial Posada
- HALL, Stuart. (2002). "Notes of deconstructing the popular" en *Cultural Resistance Reader*. Reino Unido: Verso
- HEMOSILLA Álvarez, María de los Ángeles. (2014). "Consideraciones hermenéuticas acerca de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser" en *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios (actas del I Congreso Internacional de Asetel)*. Granada: Univesidad de Granada
- HERRERA, Yuri. (2004). *Trabajos del reino*. México: CONACULTA
- HERRERA Bórquez, Kenya. (2018). *"La Cabróna aquí soy yo". Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México*. Tesis doctoral. Universität Potsdam, Berlín.
- HERRERA-SOBEK, María. (1979). "The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido" en *Revista Chicano-Riqueña*, 7(4). p. 49-61.
- ISER, Wolfgang. (1993). "La estructura apelativa de los textos" en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Mexico: UNAM.

- ISER, Wolfgang. (1993). *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*.
Londres: John Hopkins University Press
- JAMESON, Fredric. (1995). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.
Barcelona: Paidós Ibérica
- LAVÍN, Mónica. (2004). “Las damas del narco” en *Viento Rojo: diez historias del narco en México*. México: Plaza y Janés
- LÓPEZ Cuadras, César. (1993). *La novela inconclusa de Bernardino Casa Blanca*. México: Universidad de Guadalajara
- LUDMER, Josefina. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Argentina: Eterna Cadencia
- MARTÍN Barbero, Jesús. (2002). *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: FCE
- _____. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili
- MARTRE, Gonzálo. (1993). El cadáver errante. México: Posada
- MATHESON, Richard. (1954). *Soy Leyenda. EE.UU: Gold Medal Books*
- MENDOZA, Élmer. (1991). *Cada respiro que tomas*. México: ediciones DIFOCUR
- _____. (1999). *Un asesino solitario*. México: Tusquets
- _____. (2008). *Balas de plata*. México: Tusquets
- MEYER Rodríguez, José Antoni. (2015). *Narcotráfico, medios de comunicación y opinión pública*. Ciudad de México: Fontamara/BUAP
- MÓNSIVAS, Carlos. (1994). *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja*. Ciudad de México: CONACULTA
- MOORE, Robin. (1969). *The French Connection*. Boston: Little, Brown and Company
- NACAVEVA, Ángelo. (1967). *Diario de un narcotraficante*. México: Costa-Amic

- PÁEZ Varela, Alejandro. (2009). *Corazón de Kaláshnikov*. México: Alfaguara
- PADILLA Chasing, Iván. (2018). *Sobre la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita
- PARRA, Eduardo Antonio. (2002). *Nostalgia de la sombra*. México: Joaquín Mortiz
- Quaas, Lisa. (2018). "Narcoprosa latinoamericana: sobre las diferentes modalidades literarias de analizar la identidad y la alteridad del 'narco'" en *Narcodependencia. Escenarios heterogéneos de narración y reflexión*. México: COLNAL
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. (2002). *La Reina del Sur*. España: Alfaguara
- RESTREPO, Laura. (1993). *Leopoldo al sol*. Colombia: Grupo Editorial Norma
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. (2011). *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta
- _____ y María Socorro Tabuerna (coords). (2016). *Camelia La Texana y otras mujeres e la narcocultura*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa
- RANCIÉRE, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- RAVELO, Ricardo. (2005). *Los capos, las narco-rutas de México*: México: Plaza Janés
- RINCÓN, Omar. (2009). "Narco.estética y Narco.cultura en Narco.lombia" en *Revista Nueva Sociedad* no. 222. p. 147-163
- RODRÍGUEZ, Juan José. (2003). *Mi nombre es Casablanca*. México: Mondadori
- RONQUILLO, Víctor. (2006). *Un corresponsal en la guerra contra el narco*. México: Ediciones B
- _____. (2009). *Sicario: diario del diablo*. México: Ediciones B
- _____. (2009). *La Reina del Pacífico: otras mujeres del narco*. México: Planeta
- RUBIO, Guillermo. (2006). *Pasito Tun Tun*. México: Tiempo Extra Editores
- SADA, Daniel. (1999). *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets

- SANTOS, Danilo, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles. (2016). “Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental” en *Mitologías Hoy* vol. 14. p. 9-23
- SEGATO, Rita Laura. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- SPERLING, Christian. (2015). “De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de narcoviolencia” en *Fuentes Humanísticas*. Vol. 27. Núm. 51. p. 155-169
- VALDÉS, Javier. (2007). *Miss Narco: belleza, poder y violencia*. México: Aguilar
- VALENCIA, Sayak. (2016). *Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós
- VALENZUELA Arce, José. (2002). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janes
- VALLEJO, Fernando. (1994). *La virgen de los sicarios*. Colombia: Alfaguara
- VILLALOBOS, Juan Pablo. (2010). *Fiesta en la Madriguera*. España: Anagrama
- VILLORO, Juan. (2008). “La alfombra roja” en *El mal pensante*. Disponible en: elmalpensante.com/articulo/825/la_alfombra_roja [Última consulta: 11 de enero de 2021)
- VOIONMAA, Daniel Noemi. (2016). *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado
- WALD, Elijah. (2017). *Narcocorridos: la música de los capos, guerrilleros y el México profundo de las drogas*. México: Ediciones B
- WISLOW, Don. (2009). *El poder del perro*. Barcelona: Mondadori
- YÉPEZ, Heriberto. (2008). *Al otro lado*. México: Planeta
- ZAVALA, Lauro. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y la literatura*. México: UACM

ZAVALA, Oswaldo. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.*

Barcelona: Malpaso

ZEISLER, Andi. (2008). *Feminism and Pop Culture.* EE.UU. Seal Press

MATERIAL HEMEROGRÁFICO

BARRERA López, Reyna. (24 de septiembre de 1991). “Contrabando, de Víctor Hugo Rascón Banda” en *Uno más uno.* s/p

ESPINOSA, Jorge Luis. (1 de junio de 1991). “La literatura en el norte del país, más vigorosa que la del df: gerardo cornejo” en *Uno más uno.* s/p

ISRADE, Yanireth. (29 de enero de 2007). “Corre tinta por el narco” en *Reforma* no. 4689. p. 9

LEMUS, Rafael. (30 de septiembre de 2005). “Balas de salva” en *Letras Libres* no. 81. p. 39-42

MENDOZA, Elmer. (8 de julio de 2010). “El arte de novelar: *Perra brava*” en *El Universal* no. 33859. p. 2

OSORNO, Diego Enrique. (14 junio de 2010). “Esquirra: *Perra brava*” en *Milenio semanal* no. 659. p. 26

PARRA, Eduardo Antonio. (31 de octubre de 2005). “Norte, narcotráfico y literatura” en *Letras Libres* no. 82. p. 60-61

PARTIDA T., Armando. (12 de octubre de 1991). “*Contrabando: ¡TRES actrices, TRES!*” en *El día.* s/p

QUIÑONES, Sam. (1 de marzo de 1998), “Narco Pop’s Bloody Polkas” en The Washington Post. Recurso en línea disponible en:
www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1998/03/01/narco-pops-bloody-

polkas/46b525db-6dde-4dc3-8939-b73e8d319587 [Última consulta: 5 de mayo de 2020]

REDACCIÓN. (3 de diciembre de 1972). "Contacto en Francia" en *El Informador*. p. 9-B

RIVERA GARZA, Christina. (11 de mayo de 2010). "La mano oblicua: *Perra Brava*" en *Milenio* no. 3784. p. 44

ROJAS, Fabricio. (31 de octubre de 1992). "Narcotráfico, tema central de *Fugitivos*" en *El Universal*. s/p

MATERIAL AUDIOVISUAL

BARBERA, JOSEPH y William Hanna. (1962). *Los Supersónicos* [serie animada]. EE.UU: Hanna & Barbera Productions

BIER, Susanne. (2018). *Bird Box* [cinta cinematográfica]. EE.UU: Universal Pictures

DE PALMA, Brian. (1976). *Carrie* [cinta cinematográfica]. EE.UU: Two Pines Entertainment

FRIEDKIN, William. (1971). *The French Connection* [cinta cinematográfica]. EE.UU: Philip D'Antoni Productions

FORSTER, Marc. (2013). *Guerra Mundial Z* [cinta cinematográfica]. EE. UU: Paramount Pictures

GALINDO, Rubén. (1977). *La banda del carro rojo* [cinta cinematográfica]. México: Filmadora Chapultepec

GILLIGAN, Vince. (2008). *Breaking bad* [serie televisiva]. EE.UU: Sony Pictures Television

LOS TIGRES DEL NORTE. (1974). *Contrabando y Traición* [álbum discográfico]. México: Diana

LOS TUCANES DE TIJUANA. (1995). 14 tucanazos bien pesados [álbum discográfico]. México: Máster Q Music

- LOS RELÁMPAGOS DEL NORTE. (2016). "Pancha La Contrabandista" en *Strike Again!* [álbum discográfico]. EE.UU: Scorpio & Alto Productions
- MARSTON, Joshua. (2004). *María llena eres de gracia* [cinta cinematográfica]. Colombia/EE.UU: HBO Films & Journeyman Pictures
- POSADA, Andrés. (2010). *Rosario Tijeras* [serie televisiva]. Colombia: Teleset
- SODERBERGH, Steven (2011). *Contagio* [serie televisiva]. EE.UU: Warner Bros Pictures
- URQUIETA, José Luis. (1978). *La camioneta gris* [cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Tamaulipas
- WATER, Marks. (2004). *Mean Girls* [cinta cinematográfica]. EE.UU: Lorne Michaels Productions
- WILLS, Patricio. (2010). *La Reina del Sur* [serie televisiva]. EE.UU: Telemundo Global Studios /RTI Televisión
- ZAYAS, Alfonso. (1991). *Narcosatánicos diabólicos* [cinta cinematográfica]. México: Frontera Films